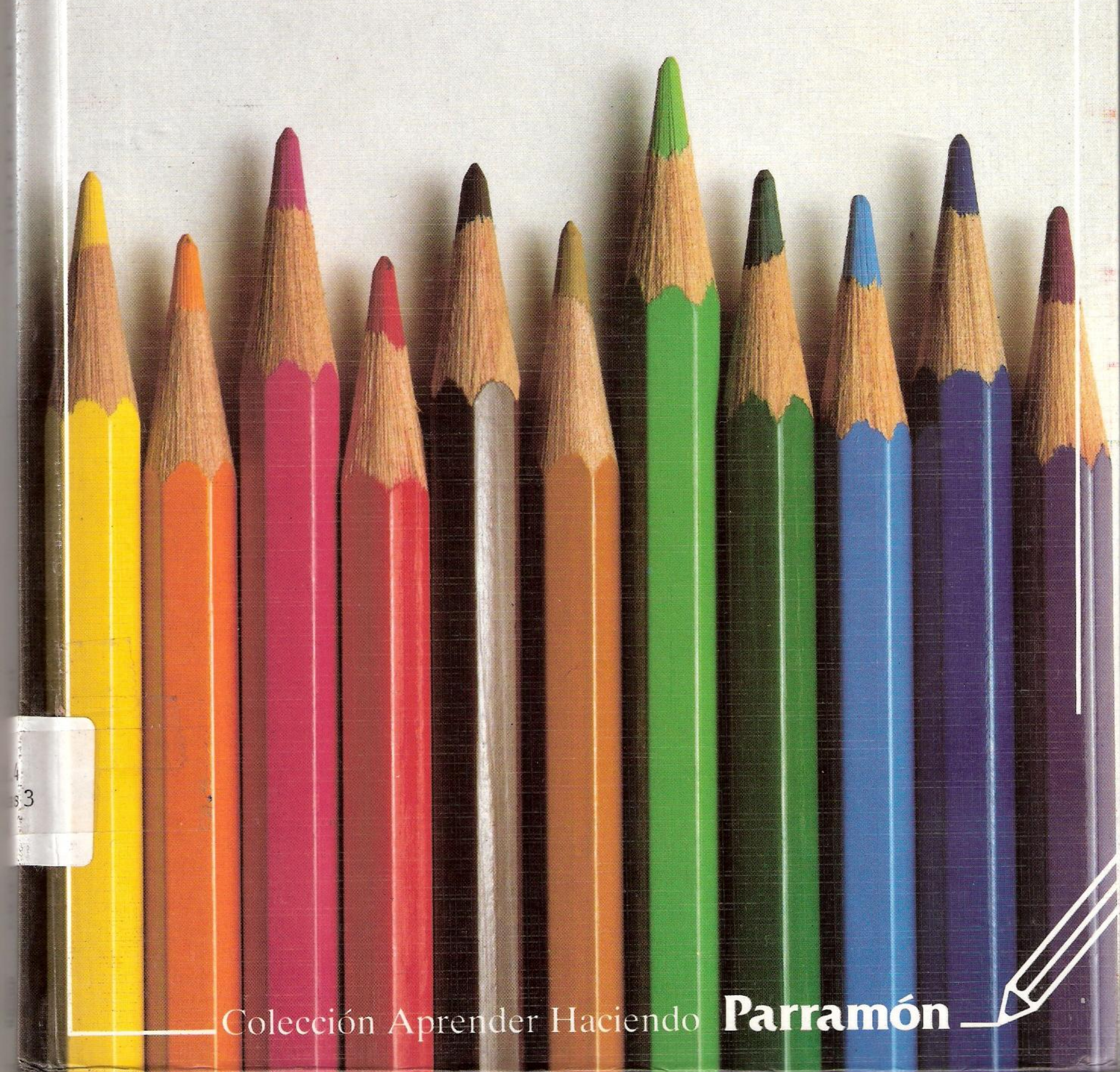
ASI SE PINTA CON LAPICES DE COLORES

JOSÉ M. PARRAMÓN



Colección Aprender Haciendo Parramón



ASI SE PINTA CON LAPICES DE COLORES

Los materiales, las técnicas, la teoría y la práctica del Arte de pintar con lápices de colores



Parramón ediciones, s.a.

Dirección de la obra: José M. Parramón Vilasaló
Texto: José Luis Velasco
Editor: Isidro Sánchez
Diagramación de la portada: J. M. Parramón
Compaginación: Ángela Berenguer

3.ª edición, julio 1990

Editado y distribuido por Parramón Ediciones, S.A.
Lepanto, 264 - 08013 Barcelona (España)

Producción: Rafael Marfil Mata
Fotocomposición: Llovet
Fotocromos: Gilman Color
Impreso en: Indice, S.A.
ISBN 84-342-0981-0
Depósito legal: B-29.713-90
Printed in Spain

Índice

INTRODUCCIÓN, 7

Los pequeños artistas, 9
Posibilidades de los lápices de colores, 10
Aplicaciones de los lápices de colores, 12

ESTUDIO DE MATERIALES, 15

Marcas y surtidos, 18
Los sticks, 21
El papel, 22
Los lápices acuarelables, 24

TÉCNICA Y OFICIO, 29

Utensilios y materiales complementarios, 30
Cómo dibujar-pintar con lápices de colores, 32
Pinte siempre de menos a más, 34
Técnicas para pintar con lápices de colores, 36
Técnica de la ilustración, 38
Lápices de colores, aerógrafo y rotuladores, 39

PRIMER EJERCICIO PRÁCTICO:
CÓMO PINTAR CON SÓLO TRES
COLORES Y NEGRO, 41

Notas sobre la teoría del color, 42
La prueba definitiva, 44
Conozca el valor de los colores
complementarios, 45
Ejercicio necesario, 46
Gama de verdes, 48
Gama de azules, 49
Gama de rojos, 50
Gama de ocres y sienas, 51
Los caquis y los pardos, 52
Los grises azulados, 53

SEGUNDO EJERCICIO PRÁCTICO:
PINTANDO UN CUADRO
CON SÓLO TRES COLORES Y NEGRO, 55

Selección del tema. Gama de colores, 56
Estudio 1, 58
Estudio 2, 59
Estudio 3, 60
Estudio 3, 61
El cuadro terminado, 62

TERCER EJERCICIO PRÁCTICO:
PINTANDO UNA NATURALEZA MUERTA
CON TODOS LOS COLORES, 65

Bodegón geométrico, 66
Preparación, 68
Estado 1, 70
Estado 2, 71
El cuadro terminado, 72

CUARTO EJERCICIO PRÁCTICO:
PINTANDO UN ROSTRO FEMENINO, 75

"Sacar" el parecido, 76
Preparación, 78
Estado 1, 79
Estado 2, 80
El cuadro terminado, 82

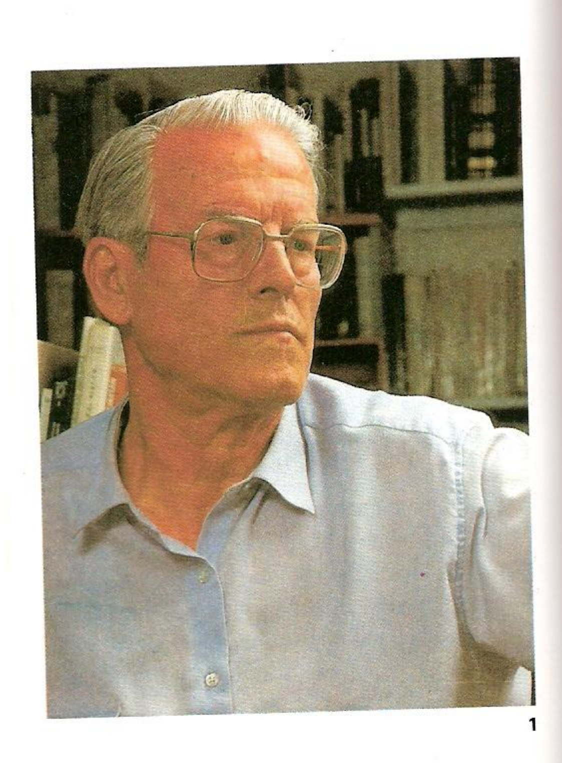
QUINTO EJERCICIO PRÁCTICO:
PINTANDO CON LÁPICES DE
COLORES ACUARELABLES, 85

Preparación, 86
Prácticas con colores acuarelables, 88
Encajado, 89
Estado 1, 90
Estado 2, 91
Estado 3, 92
El cuadro terminado, 94

SEXTO EJERCICIO PRÁCTICO:
PINTANDO UN RETRATO FAMILIAR, 97

La fotografía y la cuadrícula, 98
Seleccionar una fotografía, 100
Cuadricular y calcar, 101
Del calco al papel, 102
"Sacar" el parecido mediante el color, 103
El cuadro terminado, 104

Elegir el marco más adecuado, 106
Glosario, 108



1

Introducción

Doy por supuesto que es usted un buen aficionado (o una buena aficionada) a dibujar y a pintar, que dibuja con lápiz plomo o con carboncillo o con cretas de colores; y que pinta con colores al óleo, a la acuarela, al pastel; que conoce todos estos medios y sus materiales; que ha pintado, por ejemplo, con acuarela cremosa en tubos y con acuarela cremosa en godets; que quizás ha probado la acuarela líquida en frascos... Pero ¿ha pintado usted con lápices de colores? Mejor dicho, ¿conoce realmente los lápices de colores, sus posibilidades, sus ventajas, su rendimiento?

Usted perdone, pero yo me permito afirmar que los lápices de colores, como *medio de pintar* es el gran *desconocido*. Primero y como razón básica porque se le considera un procedimiento sin solera, poco trascendente, inocente, sólo apto para niños y aficionados de tercera división; y en segundo lugar, como consecuencia de esa primera razón, porque se desconoce el material y sus posibilidades. Sí, señor, el aficionado, incluso el buen aficionado, asocia los lápices de colores a una pequeña caja de cartón o de hojalata, con doce lápices de colores, duros, de mina rompible. "Es un medio que sólo sirve para pintar pequeñas cosas, que ni se difumina ni se diluye, que pinta línea a línea, trazo a trazo", le diría a usted este aficionado.

La idea de lápices inocentes queda rebatida con sólo hojear las páginas de este libro y ver que con lápices de colores se puede pintar algo más que "pequeñas cosas". Y en cuanto a lo de las cajas de cartón con doce lápices... ¿Ha visto usted, ha tenido usted en sus manos una de esas cajas metálicas actuales con un surtido de 60 o 72 lápices de colores diferentes? ¿Conoce usted los estuches –también de 72 colores– de *stickers*, esto es, de barras todo color, como si fueran cretas o pasteles, fabricadas con el mismo material de los lápices de colores? ¿Y ha pintado usted con uno de los cuarenta colores *Soft Prismalo II* de Caran d'Ache?; ¿y conoce usted los soportes actuales para pintar con lápices de colores? ¿Los papeles Canson Demi-teintes? (¡Qué gozada pintar, por ejemplo, con lápices de colores *soft* sobre un papel Demi-teintes de color ocre, con realces de colores claros y blancos como si uno pintara al pastel!)

Bueno, pues, este libro le habla de estos y todos los materiales para pintar con lápices de colores; de gamas y de surtidos, de lápices blandos, de *sticks* y lápices acuarelables, de diluyentes como el rotulador neutro y aguarrás, etc. Le descubre viejas y nuevas técnicas como el *blanqueado* o el *esgrafiado*, explicando e ilustrando paso a paso, con ejercicios prácticos, todas las técnicas y procedimientos con especial dedicación a la pintura a la acuarela con lápices de colores.

Es un libro que *descubre* sorprendentemente las técnicas y las posibilidades de los lápices de colores.

Déjeme decirle, para terminar, que como autor de más de treinta libros sobre enseñanza de dibujo y pintura, me atrevo a asegurar que los lápices de colores son el medio ideal para aprender a pintar. Porque usar lápices de colores supone aprender a pintar sin la preocupación dada por el medio en sí, por cómo se coge y se mueve –el pincel, la espátula–, cómo se degrada, se funde, se corta, se pinta y se repinta. Supone despreocuparse del medio gracias a la costumbre de dibujar con lápiz y concentrar plenamente la atención en el problema básico y principal de mezclar, componer, *conocer*, en una palabra, el color. Yo he pintado últimamente varios cuadros con lápices de colores: una marina, varios paisajes, varios retratos, entre ellos el de mi esposa..., y lo pasé muy bien.

Le deseo a usted lo mismo mientras lee este libro; ahora y después, que lo pase usted muy bien.

José M. Parramón

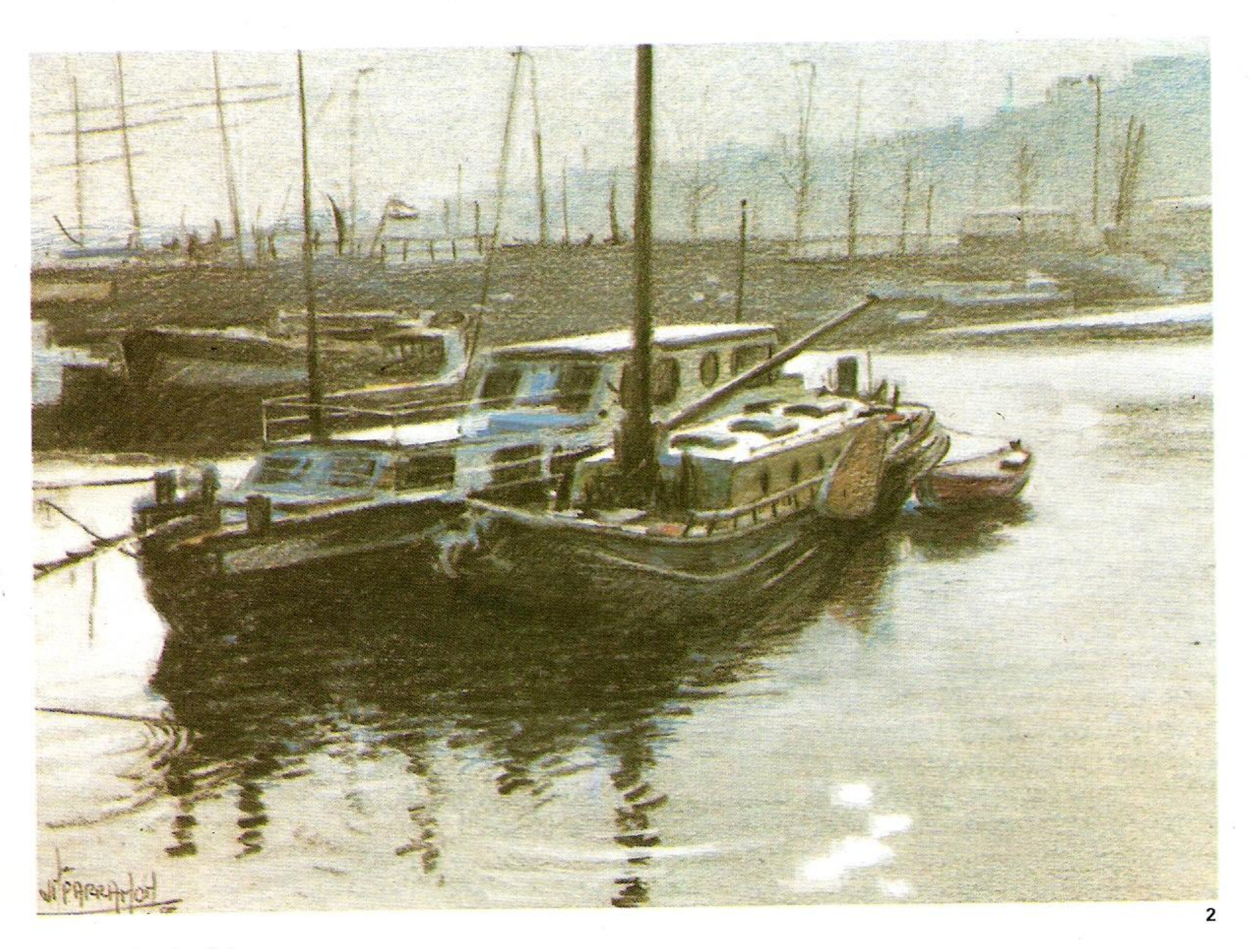
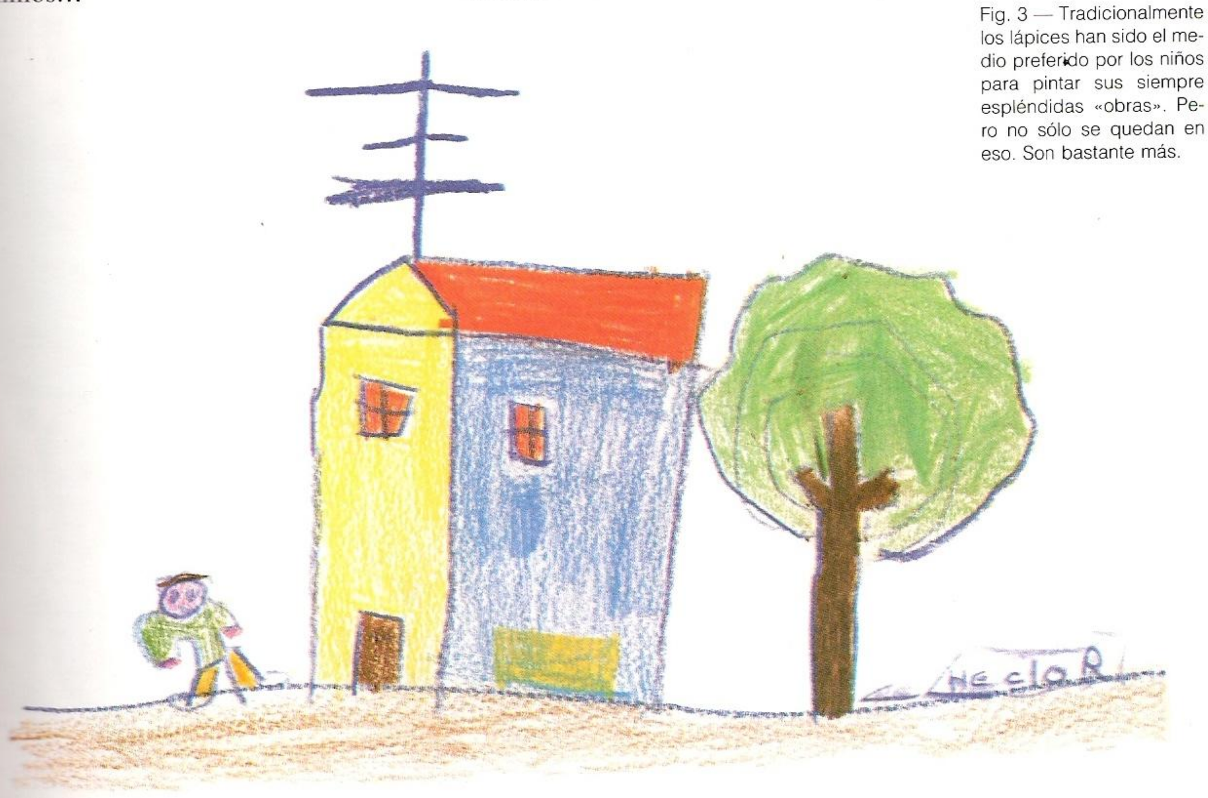

2

Fig. 2 — Con los lápices de colores es posible abordar trabajos tan complejos como esta marina que pinté hace unos años y a la que puse por título *Embarcaciones en el puerto de Amsterdam*. ¿Hubiera conseguido una matización más rica con óleo o con acuarela?

Los pequeños artistas

En cierta ocasión, vino a verme a mi estudio un amigo entrañable. Él es muy educado y, temiendo importunar, me dijo:
—Si estás trabajando, me voy. Ya nos veremos otro día.
—¡No, hombre, pasa! Estoy pintando, pero charlaremos mientras trabajo —le contesté.
Advertí un poco de extrañeza en su cara. En el estudio no había ningún caballete ocupado, ni se veían tubos de óleo, pastillas de acuarela o tarros de gouache por ninguna parte. Sólo había una cartulina grande y varios lápices de colores, más o menos desordenados, sobre la mesa. En el papel se adivinaban los primeros trazos de un paisaje.
—Pero ¿no decías que estabas pintando? —preguntó el otro en tono suspicaz.
—Eso es. Mira, acabo de empezar: va a ser un paisaje.
—¿Con lápices de colores? Dirás que estás dibujando. Con los lápices de colores se dibuja, no se pinta. Además, siempre he considerado que era una cosa propia de niños...
Bueno, mi amigo tenía razón en parte. Los lápices de colores han sido siempre un material propio de escolares. Con ellos hacían sus primeros garabatos —siempre magníficos— o se entretenían coloreando dibujos en blanco y negro. Hoy siguen usándolos, aunque se han ido sustituyendo, poco a poco, por otros medios que parecen divertirles más: las ceras, los rotuladores o incluso las acuarelas y el gouache.
En eso sí tenía razón mi amigo. Pero en lo demás, no. Con los lápices de colores, efectivamente, *se pinta*. Y *no sólo* son un material propio de niños.
Se pinta, sí; con ellos mezclamos colores, creamos matices, *pensamos* en color, ¿qué es eso sino pintar? Naturalmente, también trazan líneas, también dibujan. Para ser más exactos, podemos decir que con ellos se pinta-dibuja o se dibuja-pinta.
Y son algo más que un material para escolares. Los han usado, en obras importantes, grandes maestros de la pintura y la ilustración. Lo vamos a ver enseguida.



3

Fig. 3 — Tradicionalmente los lápices han sido el medio preferido por los niños para pintar sus siempre espléndidas «obras». Pero no sólo se quedan en eso. Son bastante más.

Posibilidades de los lápices de colores

Efectivamente, las posibilidades plásticas de los lápices de colores han tentado a pintores e ilustradores desde que este medio existe. El impresionista Toulouse-Lautrec, Ramón Casas, Pablo Ruiz Picasso, Henri Matisse o artistas contemporáneos como el inglés David Hockney —entre otros muchos— no han tenido inconveniente en trabajar con este medio «escolar». Por otro lado, los ilustradores, o los dibujantes de publicidad, consiguen resultados de extraordinaria calidad con algo tan sencillo como son unos cuantos lápices con la mina coloreada —no hacen falta demasiados, como veremos más adelante—. Los han utilizado solos o mezclados a otras técnicas. Pero, en cualquier caso, han demostrado que con ellos las posibilidades de expresión artística son amplísimas.

Por otra parte, el lápiz de color es un espléndido medio auxiliar para otros cometidos. Por ejemplo, para realizar cualquier tipo de bocetos de obras que se resolverán después con otras técnicas (cuadros, ilustraciones, carteles, diseños diversos, *story boards*, etcétera). O para ensayar efectos de armonizaciones tonales —sobre papeles blancos o de color— y realizar toda clase de pruebas cromáticas. Los apuntes del natural, resueltos con lápiz de color, pueden ser, también, una valiosa ayuda para la ejecución posterior de trabajos definitivos.

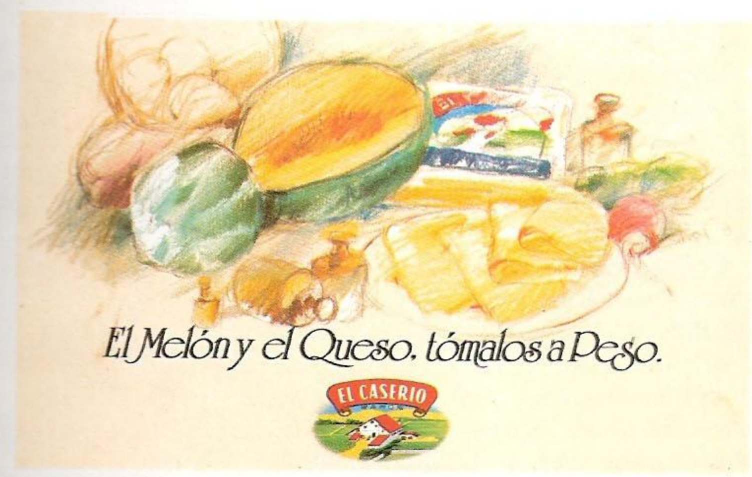
Y tienen una última aplicación —o primera, según se mire—, donde pueden prestarnos unos valiosos servicios. Es un medio ideal para practicar, indagar y descubrir la naturaleza del color: sus mezclas, armonizaciones, contrastes... Todo puede practicarse con los lápices de colores de manera intensiva, sencilla y limpia, evitando el manejo de pinturas líquidas, pinceles, agua, trementina, pocillos o trapos... Nada de eso. Sólo los lápices. Limpieza completa. Y con ellos sabemos bien lo que hacemos. Son como una prolongación de nuestra mano, de nuestros dedos. Los dominamos bien sin necesidad de práctica alguna. Podemos dedicarnos a experimentar con el color, a conocer sus posibilidades, sin tener que estar pendientes, a la vez, de otras cosas.



Fig. 4 — Los apuntes del natural resueltos con lápices de colores pueden ser un valioso auxiliar para abordar obras definitivas con otras técnicas. O mediante los propios lápices de colores.



Fig. 5 — Con los lápices de colores podemos plantearnos realizaciones de todos los estilos y facturas. Desde pinturas de concepto y ejecución especialmente modernos y atrevidos hasta obras de un minucioso acabado academicista.



6

Fig. 6 — Clasicismo, tendencias modernas, dibujo humorístico, ilustración, bocetos, apuntes... Y grafismo publicitario. Vea el fragmento de una campaña de publicidad para una marca de quesos resuelta con lápices de colores. Espléndido trabajo en el que se ha optado por una resolución a medio camino entre el boceto de primera mano y las tendencias más actuales de la pintura.



Fig. 7 — ¿Qué tiene que ver mi cuadro *Embarcaciones en el puerto de Amsterdam* con esta ilustración del artista Horacio Helena? Nada. Salvo que ambos están hechos con lápices de colores, un medio capaz de adaptarse a todas las concepciones del arte plástico y gráfico.

Aplicaciones de los lápices de colores

La versatilidad de los lápices de colores permite aplicaciones muy variadas en el campo de la pintura, la ilustración y la publicidad.

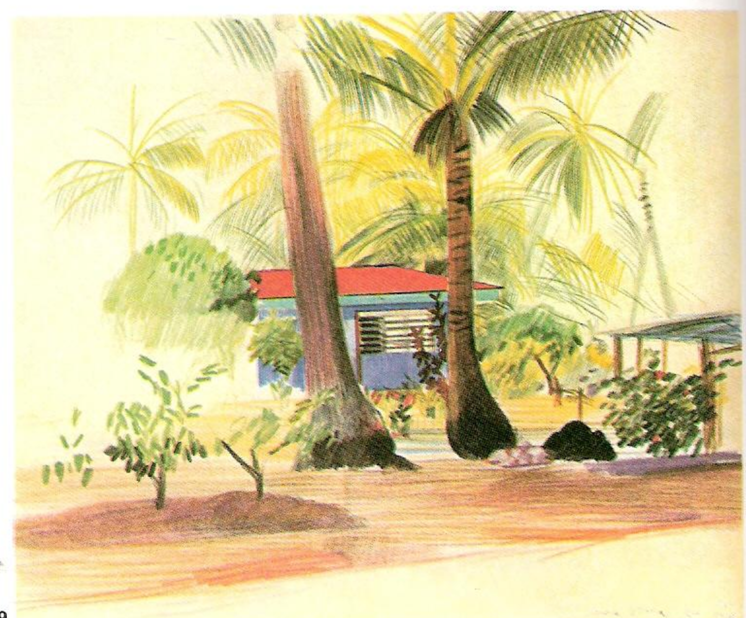
Se pueden usar en una escala de posibilidades que van desde el apunte y el boceto rápido, resuelto en unos cuantos trazos, hasta la obra minuciosamente terminada, llena de detalles y pormenores. Y es posible ir desde el más puro y riguroso academicismo hasta el dibujo de humor o la caricatura. Lo mismo podemos afrontar lo que comúnmente se llama una obra «artística» que realizar una campaña publicitaria completa como la que se muestra —fragmentariamente— en la página anterior. Y hay una cualidad que el lápiz de color no comparte con ningún otro medio: con ellos podemos *realmente* dibujar (trazar líneas) y podemos *realmente* pintar (manchas de color).

Está muy claro que mi entrañable amigo, el que me visitó en el estudio, estaba completamente equivocado sobre los lápices de colores, creyéndolos un medio sólo apropiado para los niños. Y lo está la mayoría de la gente.

Pero enseguida vamos a ver de lo que son capaces. En principio son bonitos en sí mismos; se trata de algo como artesanal y con solera; es un gusto tenerlos en las manos. Y apenas necesitamos ningún aprendizaje para dominarlos por completo.



8



9



10

Figs. 8 a 10 — Tres obras al lápiz de color firmadas por el pintor inglés contemporáneo David Hockney. A los grandes maestros de la pintura también les ha tentado siempre este medio. Y vea esta muestra: entre el recuerdo de Lautrec (fig. 8), la delicadeza de los paisajes de Duffy (fig. 9) o la orientación francamente posmoderna (fig. 10), el artista británico nos da aquí la medida de todo cuanto se puede alcanzar con los sencillos lápices de colores.

La evolución de los materiales de dibujo y pintura ha sido considerable. Pero en ciertos aspectos hay cosas que apenas han cambiado: el caballete de Vermeer, en el cuadro *El taller*, se sigue utilizando hoy. Sin embargo, en el siglo XVII no se podía ni soñar con los pinceles sintéticos, las pinturas acrílicas o el estilógrafo.

En el caso de los lápices de colores, las calidades y la forma permanecen estables. Pero ha habido una notable evolución en el surtido de colores y se han introducido variantes que enriquecen las posibilidades de este medio. Hoy podemos encontrar cajas de hasta setenta y dos colores y lápices acuarelables. Los *sticks* o bastones de color, fabricados con los mismos materiales que las minas, son otra novedad que nos depara nuevas posibilidades creativas.



11

Estudio de materiales



Marcas y surtidos

Los lápices acuarelables y los *sticks* o bastones «todo mina» son las dos variantes más notables en el campo de los lápices de colores (la primera ya con algunas décadas).

Los lápices acuarelables cumplen una doble función. Por una parte, pueden realizar su trabajo de toda la vida; es decir, dibujar trazos como cualquier otro lápiz. Pero si a esos trazos se les añade agua con un pincel, se funden entre sí para tomar la apariencia de una mancha resuelta con acuarela. He aquí la segunda función.

Hay profesionales que no consideran interesante esta técnica. Estiman que, para conseguir ese efecto, mejor es trabajar directamente con acuarela. Sin embargo, no es del todo lo mismo y, en algunos casos, los lápices tienen sus ventajas.

Lo cierto es que se trata de un procedimiento que no se ha explotado suficientemente y que aún ofrece interesantísimas posibilidades por descubrir.

Figs. 13 a 16 — A la derecha (fig. 13) puede ver una caja de la marca Caran D'Ache, de 40 colores acuarelables en la variante Prismalo I, lápices de dureza normal, a diferencia de la Prismalo II, más blanda. La casa Rexel Cumberland presenta la gama más amplia que actualmente existe en el mercado: 72 colores acuarelables (fig. 14). Por su parte, la marca Mongol, norteamericana, ha creado este estuche especial que permite tomar los lápices con mayor comodidad que en las cajas planas (fig. 15). Por último, en la figura 16 tiene un estuche de 60 colores de la clásica Faber-Castell con la particularidad de que no son acuarelables.

Fig. 17 — A pie de página, puede ver algunos de los lápices del estuche de la figura 16, una gama no acuarelable de Faber-Castell lo suficientemente amplia como para conseguir con ella los más finos matices cromáticos.

15

17



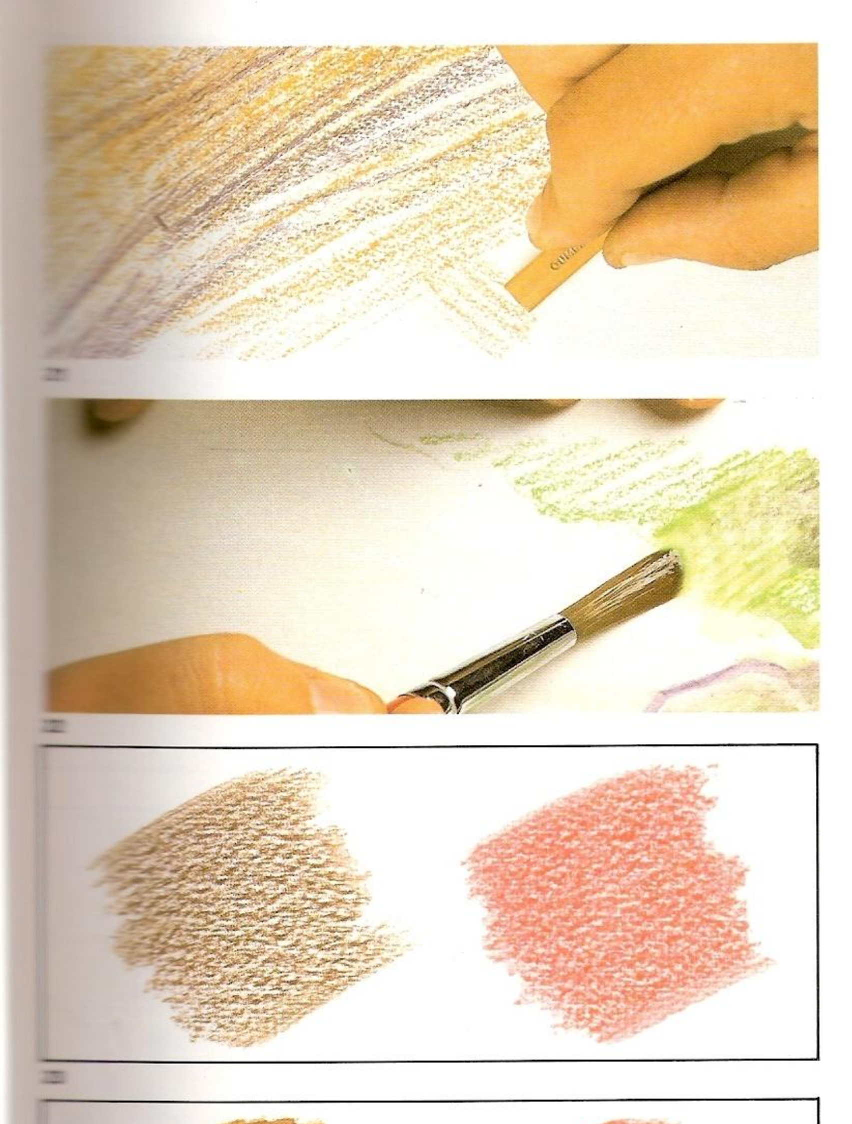

Faber-Castell
ART
Polychromos
Polychromos-Farbstifte
● 60 leuchtkräftige Farbtöne
● für Papier, Holz und Textil
● hohe Lichtbeständigkeit
● wisch- und wasserfest
● dicke Minen mit weicher Farbabgabe
Polychromos Coloured Pencils
● 60 brillant shades
● for paper, wood and textiles
● virtually non-fading
● non-smudging — water resistant
● thick-core leads for soft texture
Crayons de couleur Polychromos
● 60 nuances lumineuses et intenses
● Pour papier, bois et textiles
● Grande résistance à la lumière
● Résistent à l'eau et à l'essuyage
● Traits tendres, couleurs denses
Lápices de colores Polychromos
● 60 tonos de color luminosos
● para papel, madera y tejidos
● alta solidez a la luz
● no se borran — resistentes al agua
● minas gruesas para trazos suaves de color
01 Weiß
04 Zinkgelb
05 Kadmium zitron
06 Chromgelb hell
07 Zitron
08 Kadmium dunkel
09 Chromgelb dunkel
13 Orange hell
15 Saturnrot
17 Zinnober
18 Scharlach dunkel
21 Geraniumrot hell
24 Karminrosa
26 Karmin dunkel
27 Karmin hell
white
zinc yellow
lemon cadmium
light chrome
lemon
canary yellow
orange yellow
light orange
dark orange
vermilion
scarlet lake
pale geranium lake
rose carmine
dark carmine
light carmine
28 Purpur rosa
29 Krapplack rosa
31 Fleischfarbe mittel
33 Bordeaux
34 Karmoisin
36 Purpur
37 Blauviolett
39 Violett hell
41 Delfter Blau
44 Kobalt hell
46 Smalteblau
47 Lichtblau
48 Bergblau
49 Orientblau
50 Ultramarin dunkel
rose madder lake
pink madder lake
medium flesh
wine red
magenta
dark violet
blue violet
light violet
Delft blue
light cobalt blue
sky blue
light blue
true blue
oriental blue
Paris blue
51 Preußischblau
53 Pfauenblau
55 Nachtgrün
59 Hooker's grün
61 Viridian
62 Französischgrün
63 Saftgrün
67 Wiesengrün
68 Moosgrün
70 Maigrün
71 Lichtgrün
73 Olivgrün
74 Zedergrün
75 Sepia
76 Van-Dyck-Braun
Prussian blue
peacock blue
night green
hooker's green
viridian
true green
emerald green
sap green
moss green
apple green
light green
olive green
cedar green
sepia
van Dyke brown
80 Umber
82 Braunocker
83 Goldocker
84 Siena natur
87 Ocker gebrannt
89 Zimtbraun
90 Venezianischrot
91 Pompejanischrot
92 Indischrot
94 Rotviolett
95 Hellgrau
96 Silbergrau
97 Mittelgrau
98 Dunkelgrau
99 Schwarz
raw umber
brown ochre
gold ochre
ochre
burnt ochre
cinnamon
Venetian red
Pompeian red
Indian red
purple
light grey
silver grey
medium grey
dark grey
black
A.W. FABER-CASTELL · D 8504 STEIN BEI NÜRNBERG · W. GERMANY

14



Figs. 18 a 20 — Aquí tiene un estuche de *sticks* o barras todo mina, también de Rexel Cumberland, con un surtido de 72 colores acuarelables, agrupados en gamas (fig. 18). Abajo, una caja de la serie Albrecht Dürer, variante acuarelable de Faber-Castell (fig. 19). Por último, en la figura 20, puede ver dos modelos de lápiz acuarelable, a la derecha, y un portaminas japonés de la marca Nipon con una mina de color de 0,5 mm de espesor. También las hay de 2 mm para portaminas normales y con una mayor gama de tonos.

Los *sticks*



Los *sticks* o bastones «todo mina» están constituidos por barras fabricadas por las mismas materias que las minas de los lápices de colores. Tienen 8 milímetros de ancho por 12 centímetros de largo y están recubiertas de laca para evitar que los dedos se manchen de pigmento. Es particularmente interesante el surtido presentado por Rexel Cumberland con 72 colores, los mismos que los lápices, pero con la particularidad de que también se suministran en grupos sueltos de 12 correspondientes a gamas determinadas: colores sombra, colores pastel, colores intensos...

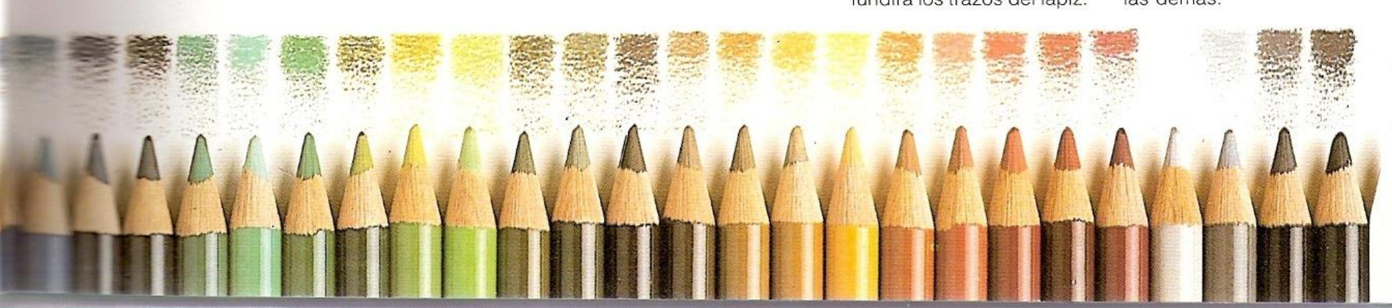
Dada su anchura, la utilidad fundamental de los bastones se encuentra en la resolución de fondos y grandes áreas de color, pintando de plano con trozos de barra como si fuera pastel. También son útiles para conseguir determinados efectos de trazo ancho pintando de punta con cuña amplia.

El empleo de los lápices acuarelables y de las barras de color comporta la misma sencillez técnica del lápiz normal. Se trata de medios *duros*, que los dedos dominan perfectamente sin apenas problemas. En todo caso, sería la aplicación del agua, al trabajar con los lápices acuarelables, lo que proporcionaría una dificultad mayor. Pero de eso nos ocuparemos unas páginas más adelante.

Fig. 21 — Los *sticks* o barras todo mina son especialmente adecuados para cubrir de color amplios fondos, dada su anchura, aunque también pueden trazar en fino si lo utilizamos por sus esquinas.

Fig. 22 — El acuarelado del lápiz no tiene grandes secretos. Se trata de pintar primero de forma normal para aplicar después agua con el pincel, que fundirá los trazos del lápiz.

Figs. 23 y 24 — En las manchas resueltas con lápiz de color, sin acuarelar, se advierten los trazos y el grano del papel (fig. 23). Cuando se aplica el agua (fig. 24) los trazos se fusionan y toman, más o menos, la apariencia de una mancha de acuarela. Compare la mancha sepia, acuarelada, con todas las demás.



El papel

Podemos decir, en principio, que con lápices de colores es posible pintar sobre *cualquier* papel siempre que no sea excesivamente satinado y rugoso: desde un papel de dibujo de calidad corriente hasta un papel de embalar.

Los profesionales, sin embargo, suelen utilizar papeles de alta calidad; papeles con «cartoné», bien encolados en los que el fabricante se ha esmerado y ha tenido en cuenta las necesidades del usuario.

Para empezar, podemos distinguir tres clases de papeles teniendo en cuenta la textura y el color de su superficie:

1. Papeles de grano fino.
2. Papeles de grano medio.
3. Papeles de color.

Hemos excluido a propósito los papeles satinados, de superficie muy alisada, en los que el lápiz de color «agarra» mal; y los papeles rugosos cuya superficie es tan abrupta que el lápiz corre con dificultad sobre ella y su trazo resulta demasiado roto... a no ser que el artista quiera lograr determinados efectos de acabado y textura.

Mención aparte merecen los papeles de color y especialmente el Canson Demiteintes del que, como puede verse al pie de estas páginas, existe una amplia gama de tonos apropiados para pintar con lápices de colores.

Es importante hacer constar en este punto que los papeles de dibujo de calidad actuales ofrecen una textura o rugosidad diferentes en cada cara, pero pueden

25



Fig. 25 — El efecto del lápiz sobre los distintos tipos de papel no es el mismo. Aquí puede ver el resultado de dibujar sobre papel de grano fino, posiblemente el más adecuado para trabajar con lápices de colores. Se produce una calidad suave, pero matizada, ideal para la resolución de cualquier obra.

26

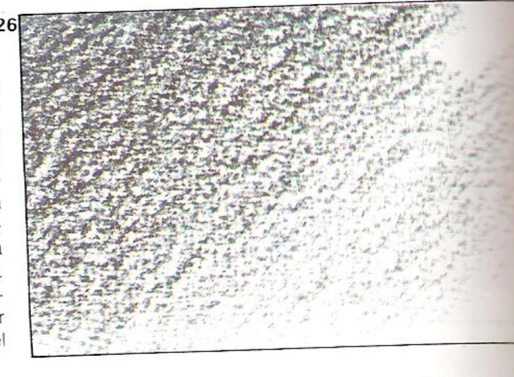


Fig. 26 — Papel de grano medio. Como puede apreciar, se advierte mucho más la irregularidad del soporte. También es interesante, sobre todo para formatos grandes y trabajos donde se persiga cierto vigor en las texturas. En todos los casos observe que, además del color del lápiz, está presente el blanco del papel.

27

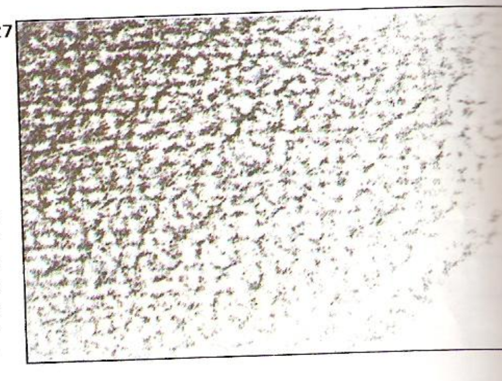
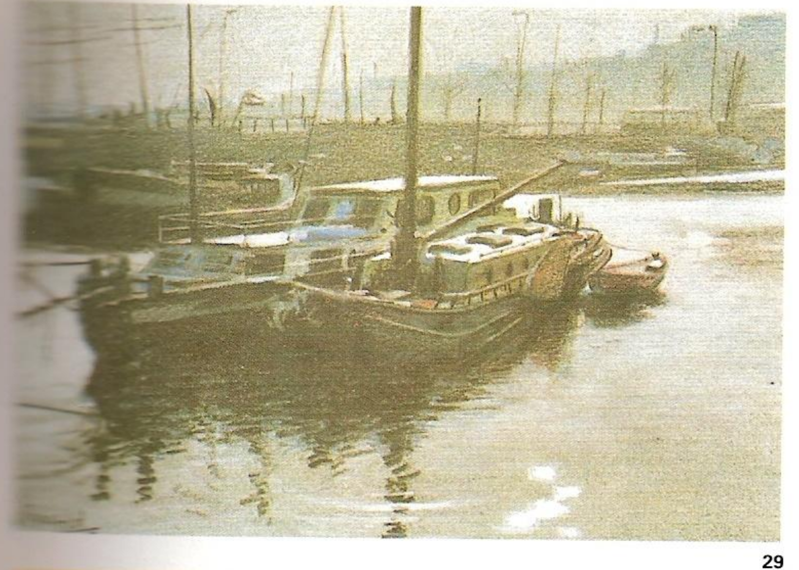


Fig. 27 — Papel de grano grueso. Las características del papel de grano medio se acentúan aquí. Todo es más vigoroso, más «expresionista». Se puede utilizar con los lápices de colores en gran formato y con un estilo de fuerte impacto. Habrá que estar muy atentos a la mina del lápiz, que se gastará rápidamente.

Fig. 28 — Aquí tiene un muestrario de papeles de color de la marca francesa Canson, de grano medio y, por lo tanto, aptos para trabajar con el lápiz. La gama, como puede ver, cubre desde tonos intensos hasta muy pálidos, siendo estos últimos los más indicados para pintar al lápiz de color.

28





29



30

Figs. 29 y 30 — Arriba puede ver una marina resuelta sobre papel de color gris. Abajo, un retrato en papel beige. Los tonos de los papeles se convierten en un color más de ambas obras, que contribuye a crear la atmósfera requerida según nuestros deseos y el carácter del trabajo. Un tono general más bien frío para la marina y una tonalidad cálida para el retrato.

usarse indistintamente por ambas, con la ventaja de poder elegir aquella cuya textura es más apropiada para el trabajo que va a realizar el artista.
Vea por último en el recuadro adjunto las marcas más conocidas y recomendables de papeles de calidad para dibujar que por lo general se encuentran en todos los países.

MARCAS DE FABRICANTES DE PAPEL DE CALIDAD PARA DIBUJAR

Arches	Francia
Canson	Francia
Canson Demi-teintes	Francia
Schoeller Parole	R.F.A.
Schoeller Turm	R.F.A.
Fabriano	Italia
Whatman	Gran Bretaña
Winsor & Newton .	Gran Bretaña
Grumbacher	EE.UU.
Guarro	España



Los lápices acuarelables

Vamos a empezar por lo más complicado, por la técnica de los lápices acuarelables. Necesitamos básicamente nuestra caja de lápices y agua limpia del grifo; pinceles de pelo de marta, una esponja y papel absorbente (tipo rollo de papel absorbente, de cocina, o pañuelos de celulosa). Vea la figura 31.

Los pinceles podrían ser también de pelo de meloncillo, de pelo de buey o de pelo sintético, pero le recomiendo los de pelo de marta por su calidad superior que podríamos resumir en los siguientes factores: son esponjosos, con gran capacidad para llevar agua y color en cantidad, para doblarse a la más ligera presión de la mano, de ensancharse como un abanico, pincelando ampliamente y volviendo a su posición inicial, ofreciendo siempre una punta perfecta.

En las figuras 35, 36 y 37 puede verse cómo se actúa en la práctica. Los resul-

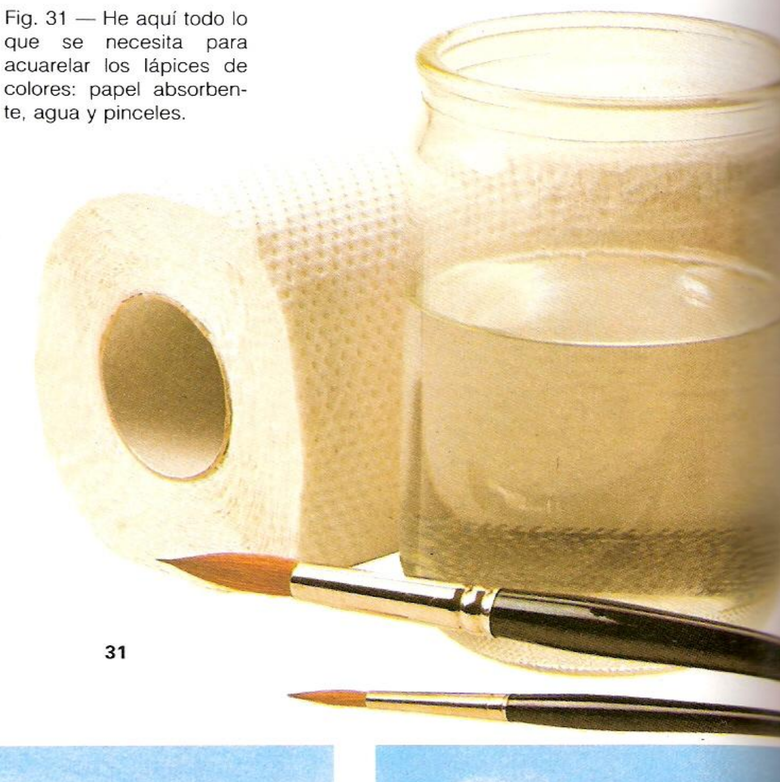


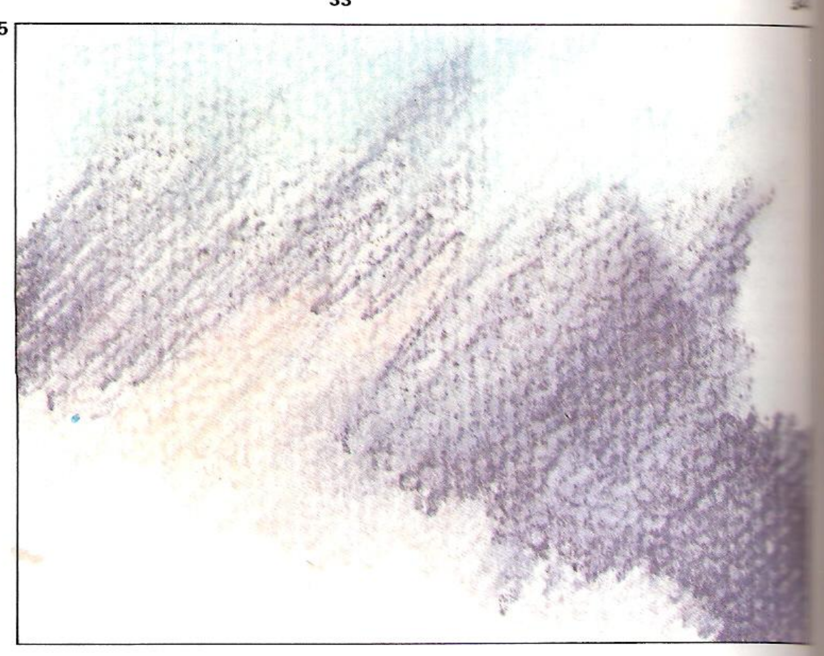
Fig. 31 — He aquí todo lo que se necesita para acuarelar los lápices de colores: papel absorbente, agua y pinceles.



32



33



35

Figs. 32 a 34 — Trabajando con lápices acuarelables también se pueden sacar blancos en seco, como en la acuarela. En primer lugar se humedece la zona que se desee blanquear, con agua y pincel (fig. 32). A la vez que se aplica el agua, se frota con el pincel para desprender las partículas de color. Después, con el papel absorbente doblado, se recoge el agua, que arrastrará las partículas sueltas de color (fig. 33). La operación se repite dos o tres veces, hasta obtener un blanco aceptable que puede acentuarse con ayuda de lejía rebajada con agua usando para ello un pincel de pelo sintético (fig. 34).

Fig. 35 — La técnica básica de los lápices acuarelables puede observarla aquí. Se trata de fundir los trazos del lápiz, aplicando agua con el pincel. No obstante, los trazos siguen apreciándose debajo, lo que proporciona al resultado final un carácter particular que no tiene la acuarela.



tados pueden ser del todo interesantes: obtenemos un trabajo con apariencia de acuarela, pero en el que también se ven trazos, líneas de dibujo. Es un dibujo-pintura o pintura-dibujo, de aire fresco y espontáneo. Algo válido en sí mismo pero que también puede sernos de gran utilidad como boceto preparatorio de obras posteriores.

Como en la acuarela, es posible «abrir» blancos en seco, mediante la aplicación de agua y con la ayuda del papel absorbente. Es un recurso que resulta imprescindible en muchas ocasiones para obtener determinados efectos finales (figs. 32, 33 y 34).

Monocolor y todo color. Dos posibilidades. El monocolor —o bicolor— vale para resolver obras definitivas, pero, también, para realizar ensayos tonales de trabajos posteriores a todo color. Y tiene otra utilidad. Se trata de un magnífico ejercicio práctico para el aprendizaje de la técnica de los lápices acuarelables sin estar pendientes de los problemas de colorido.

En la página 86 y siguientes nos meteremos de lleno en materia; o sea, realizaremos un ejercicio con los lápices acuarelables. Vaya preparando su material.



Figs. 36 y 37 — Arriba, un trabajo con lápices acuarelados en monocolor. Abajo, el mismo modelo a todo color. Algo comparable a una aguada, en el primer caso, y a una acuarela, en el segundo. Pero con personalidad propia. Los trazos del lápiz siguen apreciándose, lo que añade a las obras un carácter muy interesante, entre el dibujo y la pintura, fresco, ligero y elegante.


a
16
FIXATIVE
concentrated
for pastel, charcoal, crayon and
fixatif concentré
fixativ konzentriert
fissativo concentrato
fixatief geconcentreerd
made in apeldoorn holland
b
c
j
k
i
g
d
f
e

Fig. 38 — En todas las técnicas artísticas ocurre que, además del propio material que las caracteriza, existe una serie de elementos complementarios que resultan indispensables si queremos trabajar cómodamente. Lo mismo puede decirse de los lápices de colores. Veamos:
Cartulinas blancas y de color *(b)*, verdaderamente imprescindibles para trabajar.
Cuaderno de apuntes —o también de trabajos definitivos—, que nos será especialmente útil fuera de casa *(c)*.
Una tabla de madera tipo *Tablex (e)*, utilizable como soporte para el papel, tanto si trabajamos en el estudio como al aire libre. Y pinzas para sujetar el papel a la tabla *(d)*. Asimismo, chinchetas *(f)*, que nos pueden servir para el mismo cometido o para fijar nuestros dibujos en la pared.
Una cinta de papel adhesivo *(i)*, para reservar márgenes alrededor del cuadro cuando pintamos con lápices acuarelables y para otros menesteres, como fijar un papel transparente *(a)* sobre cualquier imagen a fin de realizar un calco.
Líquido fijativo *(j)*. Existen diversas variantes de aparatos que sirven para pulverizar líquidos fijadores. En la actualidad, se impone como más práctico el tipo spray o aerosol, que difunde las partículas fijativas con toda regularidad.
Tarros contenedores de lápices *(k, l)*, completamente convenientes para tener los colores a mano con mucha mayor facilidad que si los mantenemos en sus cajas correspondientes.
Un recipiente para agua y la propia agua *(m)*, indispensables para trabajar con los lápices acuarelables.
Un afilalápices de papel de lija *(g)* para pintar trazos muy delgados.
El clásico lápiz grafito *(o)*, interesante, en ocasiones, para ciertos pequeños toques de acabado. A su lado puede ver un apuralápices para aprovechar cabos de lápices de colores.
Y un rotulador *(p)* que, en determinadas técnicas, puede combinarse con el lápiz (vea la página 39).
Goma de borrar *(r)*, no demasiado útil en el trabajo con lápices de colores, pero que, sin embargo, sí se puede aplicar en determinados casos.
El clásico sacapuntas *(q)* y una lanceta *(n)* para resolver la técnica del «grattage» (vea página 36).
Un «cutter» o cuchilla *(h)* para cortar papel y para hacer punta a los lápices si se prefiere al uso del sacapuntas.
Difuminos *(s)*, casi imprescindibles en el dibujo con lápiz de grafito, pero apenas utilizables con los lápices de colores.
Y una carpeta para guardar los dibujos y, sobre todo, para transportarlos de un lugar a otro *(t)*.



Fig. 39 — Aquí tiene, por último, un utilísimo elemento para el estudio: se trata de un carpetero pensado para guardar los trabajos de formato grande, carpetas, papel, etc.

El pintor posimpresionista Vincent Van Gogh escribió: *Hay leyes de proporciones, de luz y de sombra y de perspectiva que se deben conocer para poder pintar. Si no se posee este conocimiento, la lucha es siempre estéril y no se logra jamás parir.* Aquí, el genio holandés se refería a los principios básicos de la pintura y el dibujo. Pero lo mismo se puede decir si nos referimos al oficio, a la práctica, a la técnica. También hay unas leyes, también existe una forma —y no otra— de hacer las cosas, un trabajo «manual», un dominio de las herramientas, que es preciso lograr si no queremos, en efecto, que la lucha sea estéril. Se trata, quizás, del aspecto más humilde del trabajo artístico. Pero imprescindible.



40

Técnica y oficio

Utensilios y materiales complementarios

El grano del papel. La punta blanda o semiblanda del lápiz. Éstos son los dos elementos primordiales con los que usted cuenta cuando dibuja con lápices de colores. Y la técnica de este medio consiste en saberlos poner en contacto del modo más adecuado.

Supongamos que tomamos un lápiz amarillo. El papel de grano fino o medio no es liso. Presenta unas minúsculas protuberancias sobre las que correrá la mina. Si usted la presiona suavemente sobre el papel, el pigmento amarillo y las ceras se fijarán a esas protuberancias. Pero no a todas. Algunas quedarán libres.

Este principio es básico: permite la mezcla de colores. Si aplica usted una nueva pasada por la misma zona —ahora con rojo—, manchará nuevas protuberancias que antes habían quedado blancas. El ojo —mediante lo que se llama *mezcla óptica*— verá una mancha de color naranja. Incluso si no aplicásemos el segundo color, tendríamos también una mezcla: la del tono que hemos dado y el blanco del papel.

Primer principio, por lo tanto: el lápiz, para pintar un tono o para mezclar colores, debe correr suavemente sobre el soporte.

Si usted quiere que un color pinte neto, intenso, deberá presionar más. Entonces los pigmentos y las ceras de la mina no dejarán huecos, lo cubrirán todo.

La presión del lápiz es, pues, importante.

El afilado del lápiz es también importante. Siempre debe mantener una buena punta y hay que estar atentos a su desgaste, que es rápido en los lápices de color. Es preciso afilar con frecuencia. Para grandes áreas y áreas de extensión media, mina poco afilada, redondeada (como en las figuras 41 y 42). Para pequeños toques de detalle, mina francamente afilada.

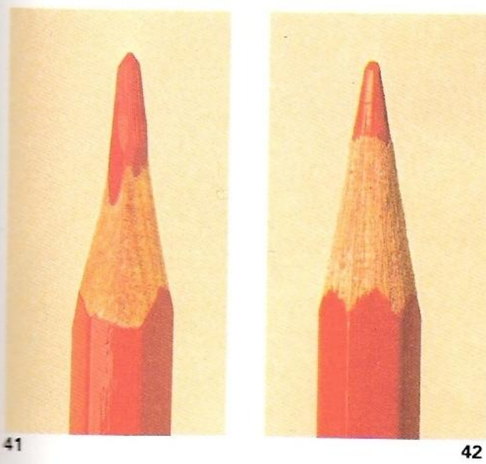
Coger correctamente el lápiz es igualmente importante. Pero en esto no hay secretos. El lápiz, para dibujar, se toma como para escribir, un poco más arriba. También se puede sostener con el palo dentro de la mano, como puede ver en la figura 44.

En cualquier caso, esto no debe preocuparle demasiado. Tome el lápiz entre los dedos como más a gusto esté con él, siempre que no lo haga de forma verdaderamente extraña o viciada. Lo que realmente importa es que usted corra la mano sin temor, en libertad.

La goma de borrar en el trabajo con lápices de colores apenas nos sirve para nada. En zonas muy trabajadas no sólo resulta inútil, sino, también, completamente nociva. Si frota usted con ella, extenderá la cera de la mina ensuciándolo todo y sin la menor posibilidad de reparación. Tampoco piense en sacar blancos con la goma, tal como se hace en el dibujo mediante lápiz grafito. En todo caso, puede usarse sobre trazos suaves iniciales, o para rebajar tonos que se han obtenido sin presionar apenas el lápiz. Y nada más.

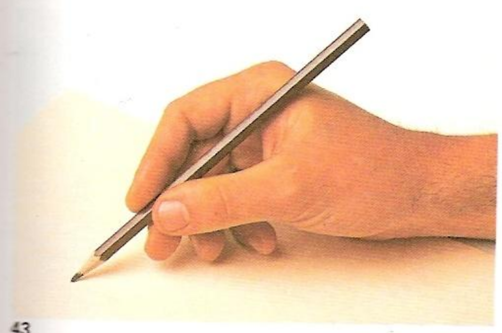
Y procure ponerse cómodo para trabajar. No hace falta que tenga un gran espacio. Pero sí que usted, personalmente, esté cómodo. Un tablero inclinado es lo ideal. Pero también puede trabajar sobre una mesa horizontal si el dibujo que hace es de pequeño formato. La luz, ya lo sabe, siempre debe llegar desde la izquierda. Excepto si usted es zurdo, naturalmente.

¿Qué le parece si empezamos a practicar un poco?

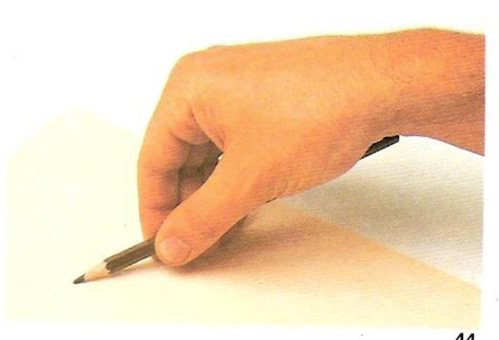


41 42

Figs. 41 y 42 — La punta del lápiz siempre es importante a la hora de trabajar, mucho más de lo que pudiera parecer al principio. Se puede decir que muchos aficionados no obtienen mejores resultados por un vicio persistente en trabajar con lápices de puntas inadecuadas. Existen dos posibilidades de sacar punta al lápiz: con una cuchilla (fig. 41) y con el clásico sacapuntas (fig. 42). El sacapuntas resuelve mejor el problema para trabajos de pequeño formato. Proporciona una punta adecuadamente aguda. La punta conseguida con cuchilla, sin embargo, ofrece una ventaja para actuar sobre formatos mayores: se puede descubrir más longitud de mina, lo que, dado el desgaste que sufren las de los lápices de colores, nos permitirá trabajar períodos mayores de tiempo sin tener que afilarlos.

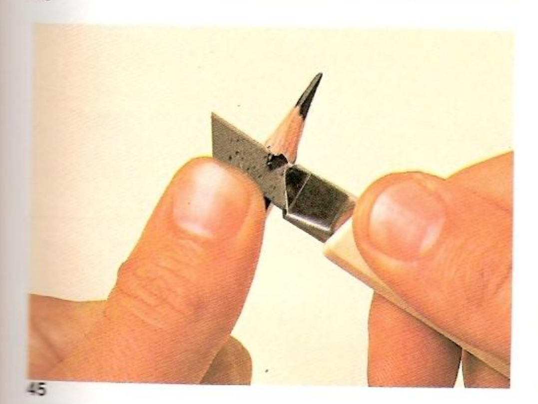


43

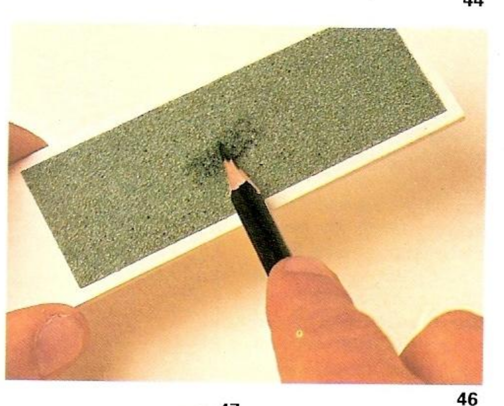


44

Figs. 43 y 44 — El lápiz se puede tomar como para escribir (fig. 43), ligeramente más arriba, o como puede verse al lado (fig. 44). La segunda modalidad se adopta, sobre todo, para pintar sobre superficies verticales o inclinadas y, también, cuando trazamos rasgos de cierta longitud que requieren agilidad y rapidez de resolución.



45



47 46

Figs. 45 y 46 — Aquí puede ver con toda precisión la forma de sacar punta al lápiz con la cuchilla (fig. 45). El dedo pulgar empuja la hoja sobre la madera, consiguiéndose de esta forma un mayor control sobre nuestra acción. Si deseamos una punta aguda, hay que utilizar un rascador cualquiera (fig. 46). La punta se frotará sobre él, horizontalmente, mientras vamos girando el lápiz para que la lija del raspador actúe en todo el perímetro de la mina.

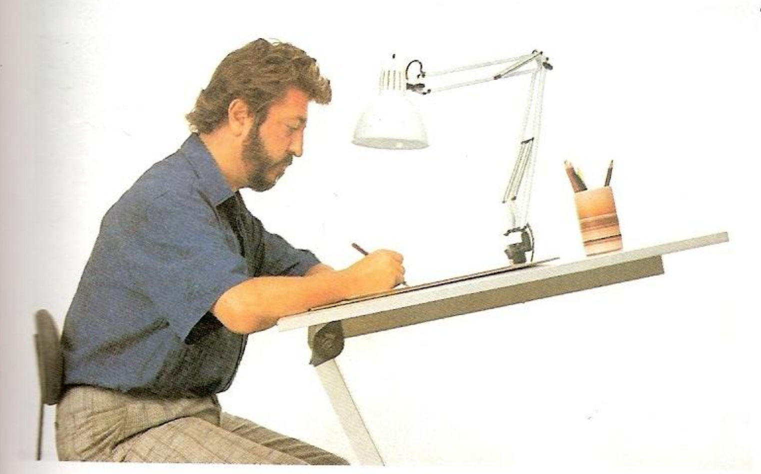


Fig. 47 — Ésta puede ser la posición ideal para trabajar. Un tablero inclinado, luz desde la izquierda y una distancia del papel «ni lejos, ni cerca».

Cómo dibujar-pintar con lápices de colores



Fig. 48 — Si tenemos una caja de colores con 40 o 60 lápices, es evidente que no vamos a usarlos todos en una obra. Generalmente se actúa con unas gamas muy determinadas —cada artista tiene las suyas— y hay muchos lápices de la caja que sólo se usan excepcionalmente. Lo mejor, en estos casos, es tener guardados en la mano izquierda los siete o diez lápices que usamos más a menudo, mientras dibujamos con la derecha. Eso nos evita el buscar cada vez los colores en la caja.

48

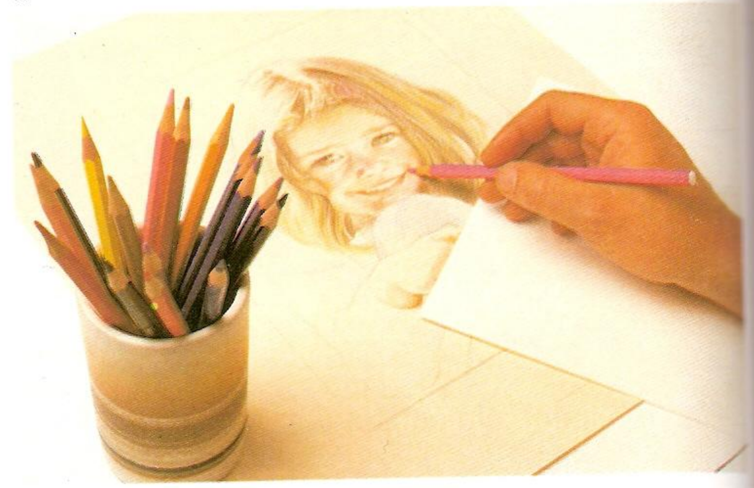


Fig. 49 — Otro sistema que nos ahorra la continua búsqueda de colores en la caja, consiste en tener los lápices a mano en un tarro. Se almacenan en él los de uso más frecuente y resulta mucho más sencillo tomarlos de este recipiente que del estuche. Si queremos perfeccionar el sistema, podemos tener un tarro para los colores cálidos y otro para los fríos. Y aún podríamos contar con uno más para la gama de tonos quebrados. Esto sería tener un orden excepcional, no muy habitual entre los artistas.

49

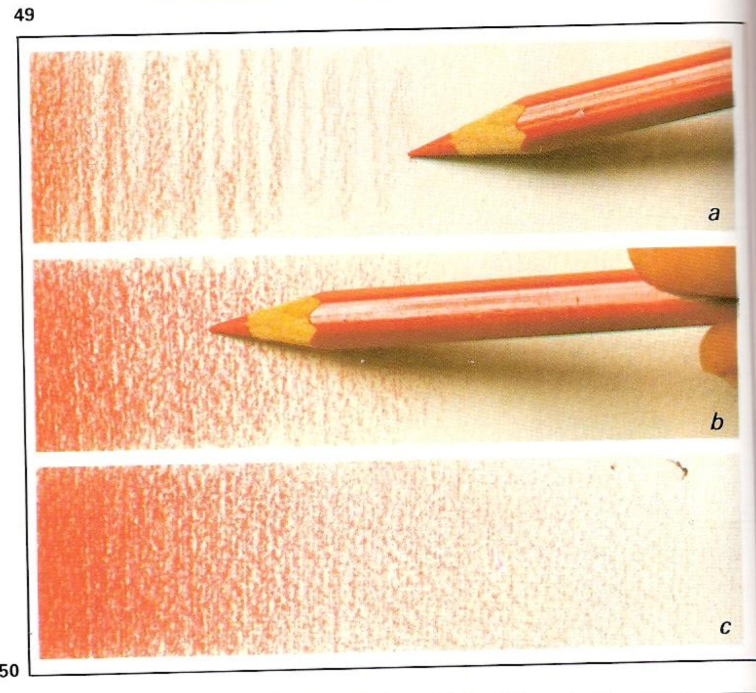


Fig. 50 — La resolución de un degradado con los lápices de colores no es algo tan difícil como muchos aficionados piensan. Se comienza por trazar en zigzag con el lápiz, de arriba abajo, disminuyendo progresivamente la presión de la mina sobre el papel (*a*). Sin miedo. Apretando al principio; poco a poco más suave, hasta el final, en que apenas rozaremos sobre el soporte. El degradado está hecho. Seguramente por algunas partes han quedado zonas de tono irregular o más claras de lo que deseábamos. Procedemos a retocar con sumo cuidado. Presionamos lo necesario según estamos más arriba o más abajo del degradado (*b*). El resultado final debe ser muy parecido al que ve en la última ilustración (*c*).

50

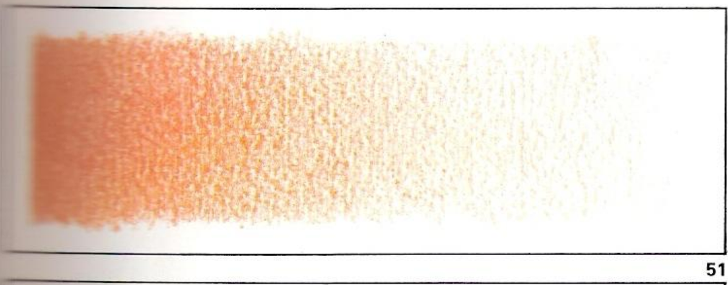

51

Fig. 51 — Cuando trabajamos con lápices de colores siempre hay que tener en cuenta lo que ya hemos comentado en la página 22. Las ceras y los pigmentos no cubren todas las diminutas protuberancias del papel. Algunas quedan en blanco. Por lo tanto, es como si mezclásemos blanco a los colores que usamos. por eso, si deseamos obtener un degradado rosa, pongamos por caso, deberemos utilizar un rojo para conseguirlo. El papel hará las veces de color blanco que rebaja el tono del rojo.

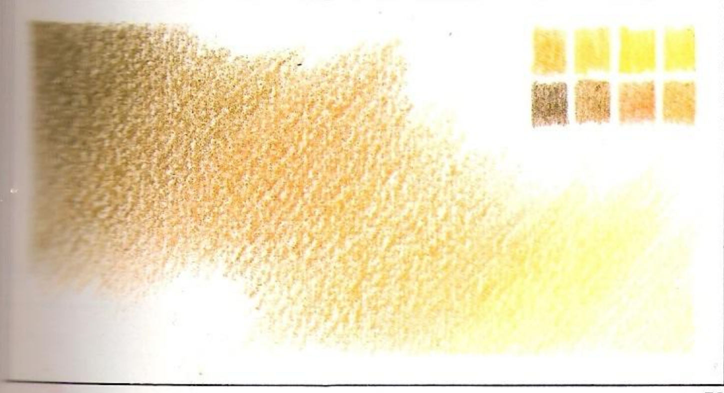

52

Fig. 52 — Para obtener la mancha de tonos cálidos que puede ver aquí, hemos utilizado ocho colores de la misma gama: amarillos, ocres y tierras o marrones. Los hemos aplicado todos, sucesivamente, desde el más claro hasta el más oscuro. En las uniones de unos colores con otros, los hemos fundido para conseguir una continuidad tonal suave. El resultado está muy bien: es pictórico y agradable. Pero, como puede observar en la ilustración siguiente, podemos actuar de otro modo.

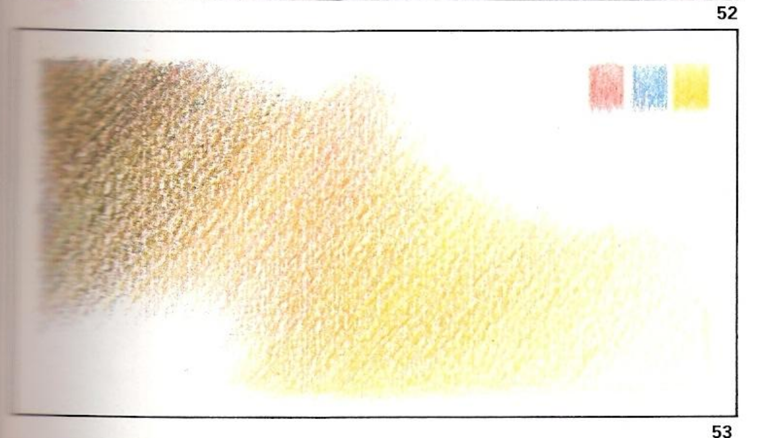

53

Fig. 53 — Aquí tenemos una mancha casi exacta a la anterior. Sólo que hemos operado únicamente con tres colores; los tres primarios: amarillo, azul y púrpura. Para obtener los mismos matices que con ocho colores, nos ha sido preciso mezclar en distintas proporciones los tres que teníamos. Anote: sólo con los tres colores primarios se pueden conseguir todos los de la naturaleza. No le pedimos eso. Pero sí que practique las mezclas con regularidad y afán investigador. Los resultados los verá enseguida.

54

Fig. 54 — Con los lápices de colores no da lo mismo poner primero un color y añadirle otro encima, que hacerlo al revés. Vea un ejemplo. Hemos mezclado amarillo y azul. En el primer caso se ha aplicado primero azul y después hemos superpuesto el amarillo. Resultado: verde claro. En el segundo caso hemos actuado al contrario. Resultado: verde oscuro. ¿Por qué ocurre esto? Porque los colores oscuros cubren más a los claros que éstos a los oscuros.


55

Fig. 55 — Vea la mancha azul que tenemos aquí, a la izquierda. Como puede comprobar, en el centro de la misma hay una zona que presenta un aspecto diferente al resto. Es, en principio, más clara y, además, muestra un aspecto apastelado, de trazos más fundidos, así como una presencia menor del grano del papel. Se trata de otro recurso posible con los lápices de colores. Se obtiene este resultado aplicando el lápiz blanco sobre el área de nuestro trabajo que deseemos apastelar. El blanco aclara los tonos, funde los trazos y suprime el efecto granuloso característico del papel.

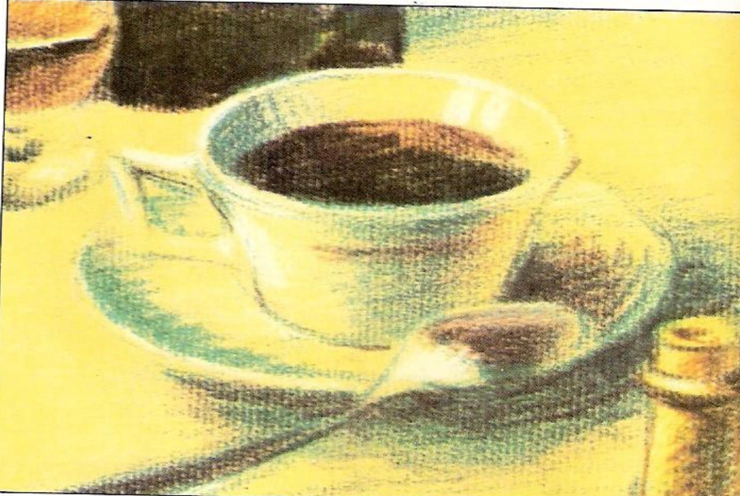
Pinte siempre de menos a más

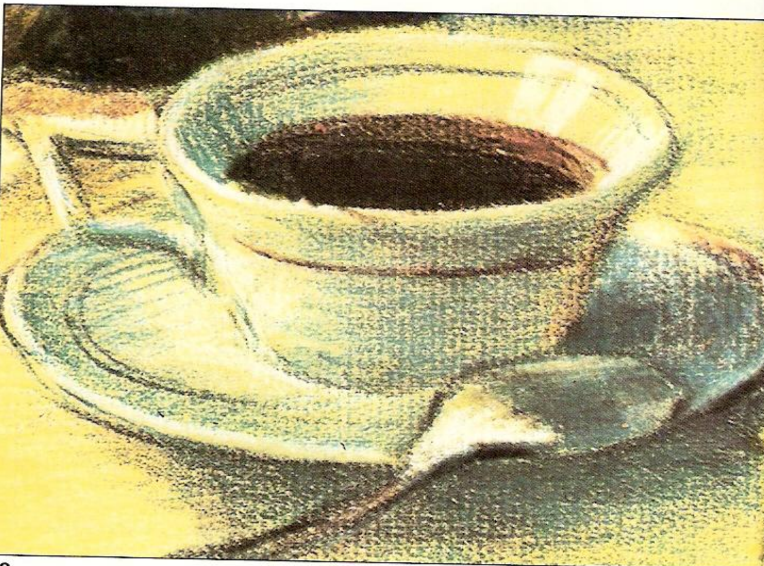
En efecto, *de menos a más*. Es el modo de trabajar con los lápices de colores. Aplicando primero los tonos *menos* intensos para ir superponiendo, progresivamente, los *más* intensos.

Vea el ejemplo de la taza de café en las imágenes «paso a paso» adjuntas. He comenzado con una entonación suave en todo el dibujo. Después he ido añadiendo, por capas sucesivas, matices progresivamente más oscuros. En la última fase se aprecian zonas y detalles finales que son casi negros. Es el modo de pintar, construir los valores y determinar contrastes mediante los lápices de colores.

Al revés sería imposible trabajar. Los colores más claros de los lápices no cubren a los más oscuros. Por eso, permítame hacerle una sugerencia que me parece fundamental: comience siempre con cautela, entonando con suavidad al principio, incluso quedándose corto. Es mejor que pasarse. Porque, si se pasa, la marcha atrás es imposible. Así pues, poco a poco, *de menos a más*.


56


57


58

Las técnicas para pintar con lápices de colores

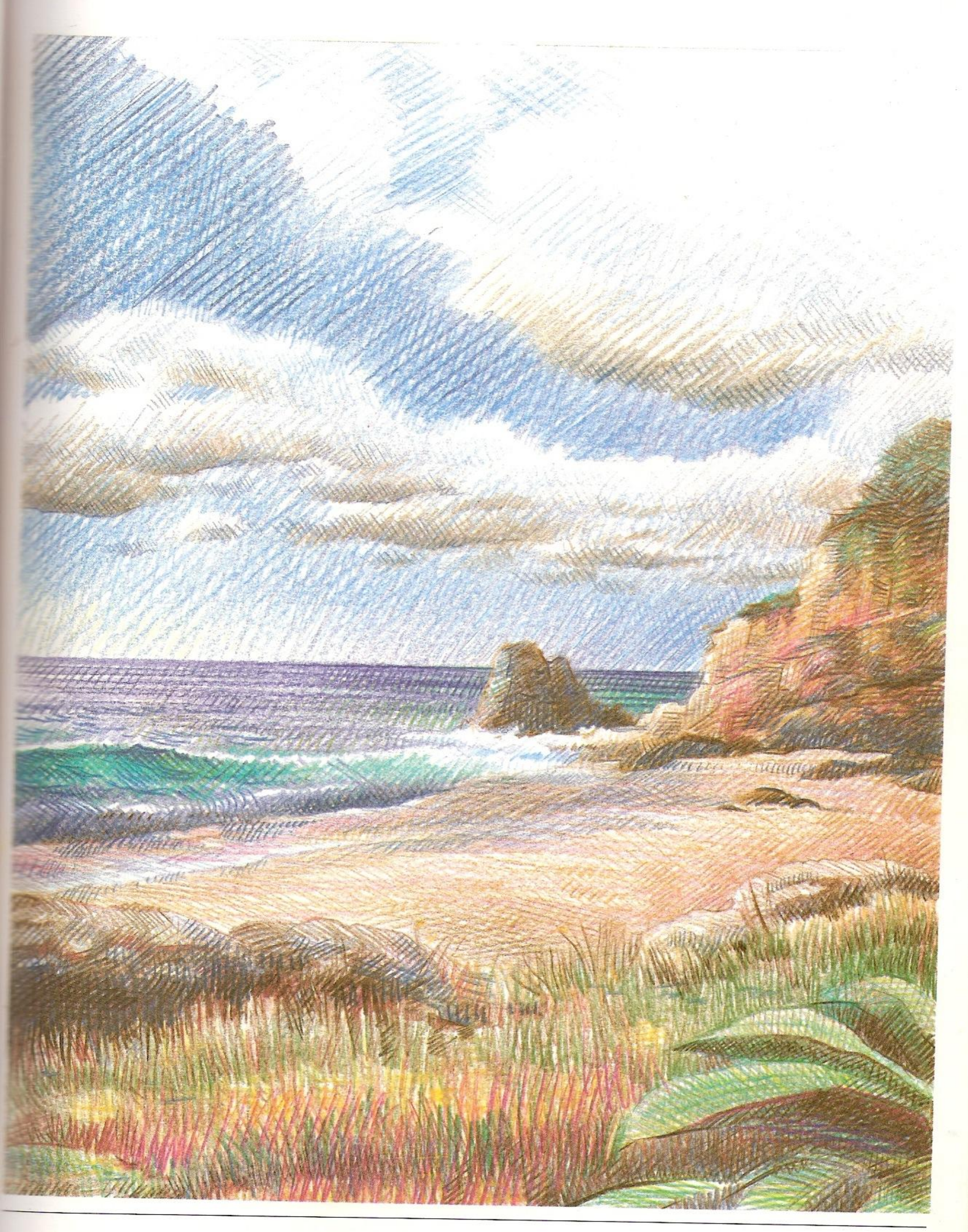
O los procedimientos, o las formas de hacer. Vamos a ser concretos. Le presentamos cinco posibilidades:

—*la técnica lineal,*
—*la técnica tonal,*
—*la técnica del grattage,*
—*la técnica del esgrafiado* y
—*la técnica del blanqueado.*

Los dos primeros procedimientos, el lineal y el tonal, son los más usados.

La técnica lineal

Observe el paisaje de la página siguiente. Es un ejemplo perfecto de técnica lineal. Salta a la vista de lo que se trata. Los valores, los matices, los contrastes, se consiguen mediante la superposición de líneas cruzadas que forman tramas. En determinadas zonas, las de tonos más intensos, hay más capas de líneas superpuestas y el tramado es más tupido. En las más claras sucede lo contrario. Y se ha trabajado siempre, ya se sabe, de menos a más.



Técnicas para pintar con lápices de colores

La técnica tonal

Vea un ejemplo de esta técnica en la figura 61. Es el procedimiento más clásico. Trabajando siempre de menos a más, se modelan volúmenes, se valora y matiza «manchando» de color con el lápiz. Se pueden combinar la mancha y el trazo visible (fig. 60). Y digo «visible» porque las manchas, a lápiz, también se fabrican mediante trazos, sólo que están tan unidos —o incluso superpuestos— que su conjunto muestra la apariencia de tonos continuos. En el ejemplo adjunto he trabajado siempre con suavidad, valorando el grano del papel. El resultado es suave y armonioso.



61



60



62

La técnica del «grattage»

(o raspado, en castellano)

En principio se pinta el modelo normalmente, mediante la técnica tonal, con colores claros. Seguidamente —atención ahora— se aplica encima una nueva capa de color. Los mismos de antes, pero en una valoración más oscura. Y se toma una lanceta. Se trata, ahora, de hacer un «dibujo» a línea del modelo con este instrumento, sobre la pintura que ya tenemos. Pero la lanceta raspa (fig. 62). A cada trazo que hagamos, nos llevaremos la cera del segundo color, quedando debajo, y visible, el pigmento de la primera capa.





64

La técnica del esgrafiado

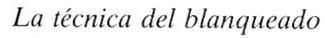
Vea el ejemplo de la izquierda. Sobre un papel vegetal fino hacemos un dibujo lineal del modelo, a lápiz grafito. Después fijamos este papel vegetal al papel de dibujo. Y mediante un punzón de punta roma o un bolígrafo, repasamos las líneas de lápiz (sobre el vegetal), presionando de modo que consigamos hacer hendiduras en el papel de dibujo de abajo (fig. 65). Al retirar el papel vegetal, habremos obtenido una especie de dibujo del pájaro resuelto a base de hendiduras. Ya está. Ahora pintamos sobre la cartulina con los lápices de colores empleando la técnica tonal.

65





67



La técnica del blanqueado

¿Qué diferencia nota entre este pájaro y el primero de la página anterior? Los colores de éste aparecen más pastelados, más fundidos, con tonos más cremosos. Tienen la apariencia, o semejanza, de una pintura al pastel. ¿Cómo se ha logrado este efecto? Es realmente muy sencillo. Aplicando con intensidad color blanco a un trabajo que se ha resuelto previamente mediante la técnica tonal normal (fig. 67). Con el lápiz blanco se funden trazos, se hacen desaparecer los efectos propios del grano del papel, se aclaran los colores... Observe el resultado obtenido en la figura 66.



Técnica de la ilustración

La aplicación de los lápices de colores en la ilustración es de lo más frecuente, solos o combinados con otras técnicas. Artistas de reconocida categoría han sabido aprovechar la ductilidad de este medio para realizar trabajos de espléndida calidad.

Aunque es posible utilizarlos solos, lo más frecuente es aplicar los lápices como técnica complementaria para valorar dibujos hechos con colores planos a la acuarela.

En esta página puede ver el proceso de trabajo que generalmente sigue la ilustradora María Rius. El fondo se ha realizado con aerógrafo, reservando en blanco la figura de la niña y de los pájaros. Estos dos motivos se han pintado después con acuarela. Finalmente, entra en juego el lápiz de color. Con él se han sombreado ciertas zonas del dibujo, se han remarcado perfiles (en el cabello, por ejemplo) y se ha valorado el dibujo.

La mayoría de artistas ilustradores emplean el mismo método. La acuarela les sirve para colorear en plano todo el dibujo. Los lápices, utilizados mediante un suave trazo en ovillo, que se intensifica más o menos, los usan para dar volumen y luz a la ilustración, así como para perfilar ciertas líneas que proporcionan vigor y definición al trabajo final. No hay ningún medio capaz de realizar con mayor perfección y docilidad este acabado.

68

69

Figs. 68 a 70 — Los lápices de colores son un medio auxiliar de uso común entre los ilustradores. Vea este proceso de trabajo de la famosa ilustradora María Rius. Primero ha resuelto los fondos con aerógrafo, reservando en blanco la figura central y los pájaros (fig. 68). Ha pintado después estos motivos con acuarela casi plana (fig. 69). Por último, ha utilizado los lápices de colores para valorar, delimitar perfiles y resolver todos los detalles finales del trabajo.



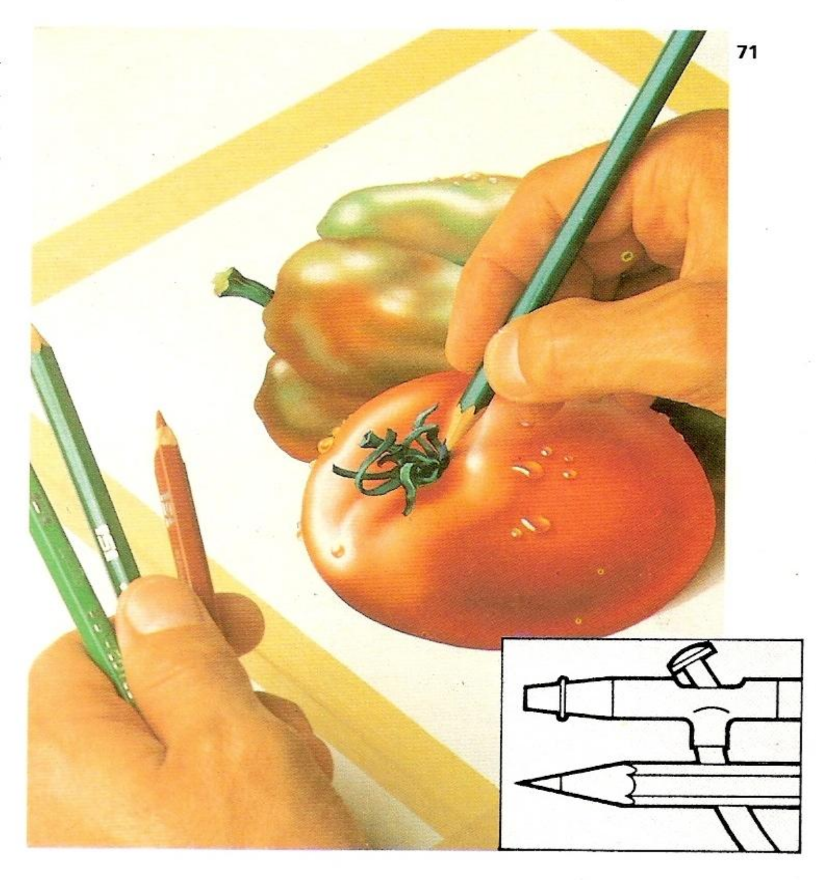
70

Lápices de colores, aerógrafo y rotuladores

Los lápices de colores tienen también una aplicación similar a la que hemos visto en la página anterior cuando se emplea el aerógrafo como base del trabajo. Unos últimos toques con los lápices pueden resultar decisivos.

Y otra variante más, ésta quizá nueva para usted. Se trata de combinar el rotulador neutro o incoloro con los lápices acuarelables.

Pruébelo, pues será de la propia práctica de donde usted deduzca cómo y cuándo puede aplicar el rotulador incoloro. Lo fabrican las mejores marcas, distinguiéndolo con el calificativo de *blender*, que se puede traducir literalmente como «mezclador» o «fundidor».



71

Fig. 71 — El lápiz de color es también un precioso auxiliar para resolver pequeños detalles finales de una ilustración realizada con aerógrafo; sobre todo en lo que se refiere a perfiles lineales o retoques de tono en áreas reducidas con algún ligero defecto.

Fig. 72 — El rotulador tipo *blender*, incoloro, aplicado sobre los lápices acuarelados, funde los tonos, produciendo un tipo de factura más compacta y «empastada». Su uso puede resultar francamente interesante para ciertos trabajos.

72



Vamos a pintar sólo con tres colores. En concreto, con el *azul cyan*, el *púrpura* y el *amarillo*. Y a pesar de contar con tan reducido bagaje de lápices, dispondremos de todos los colores del mundo. Anote esta regla fundamental:

Con sólo los tres colores primarios, *azul cyan, púrpura y amarillo,* es posible obtener cuantos matices se dan en la naturaleza incluido el negro.

Esto es debido a que cualquier tono está compuesto por una parte de azul, otra de púrpura y otra de amarillo, en distintas proporciones según el color de que se trate. Y no es posible que sea de otra manera, por la sencilla razón de que en cualquier fuente de luz y en todo el universo sólo existen esos tres colores: los llamados *primarios*. El resto son mezclas de éstos.



73

Primer ejercicio práctico: Cómo pintar con sólo tres colores y negro

Notas sobre la teoría del color

Los físicos hablan de colores-luz. Los artistas de colores-pigmento. No son exactamente lo mismo, pero nosotros no vamos a entrar en este tema para evitarnos complicaciones. Trataremos ya, directamente, de los colores pigmento.

Hay tres colores pigmento básicos con los que se puede, mediante mezclas, conseguir todos los demás: el *púrpura*, el *azul cyan* y el *amarillo*. Se les llama *colores primarios*.

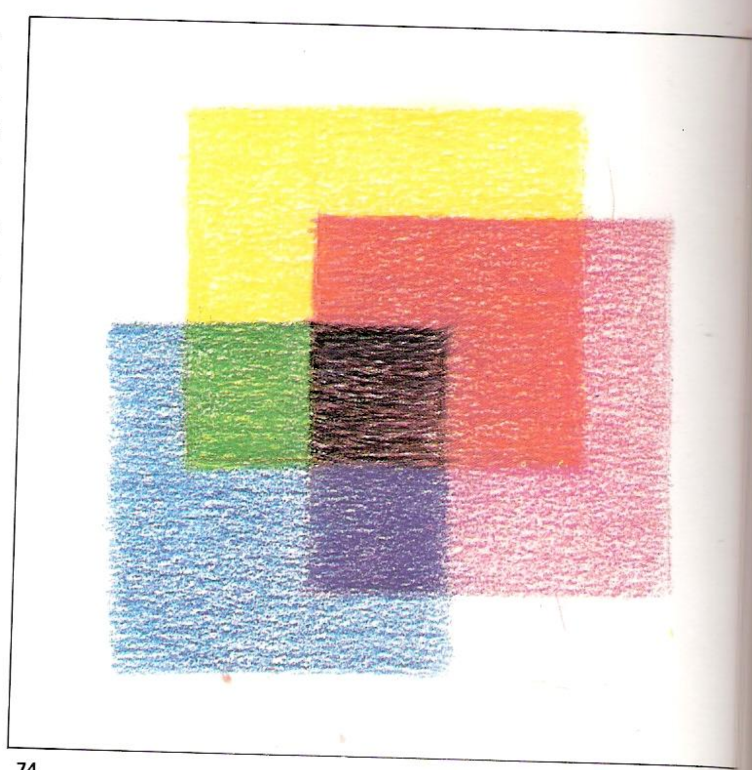
Mezclándolos por parejas, obtenemos los llamados colores *secundarios*. Así:

Púrpura + Azul cyan = Azul intenso
Púrpura + Amarillo = Rojo
Azul + Amarillo = Verde

El conocimiento de los colores secundarios no es un mero dato informativo o cultural. Tienen una utilidad preciosa para nosotros. Esos colores son, también, los *complementarios*; es decir, los que producen un contraste de color más intenso cuando se yuxtaponen al color primario que no interviene en su mezcla. O sea:

— *El azul intenso es complementario del amarillo.*
— *El rojo es complementario del azul cyan.*
— *El verde es complementario del púrpura.*

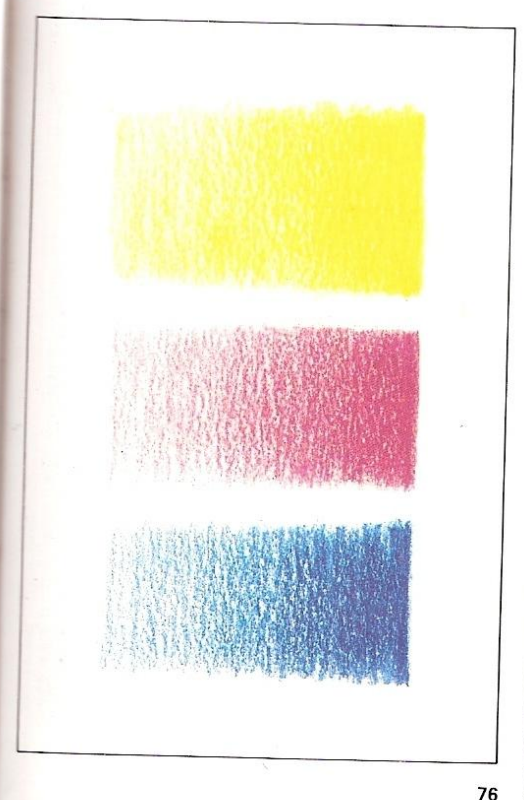
Y aún podemos hablar de *colores terciarios*, que se obtienen mezclando los primarios con los secundarios, por parejas. Son *naranja, carmín, violeta, azul ultramar, verde esmeralda* y *verde claro*. Fíjese en el círculo cromático de la derecha. Enseguida ampliaremos todos estos conceptos.



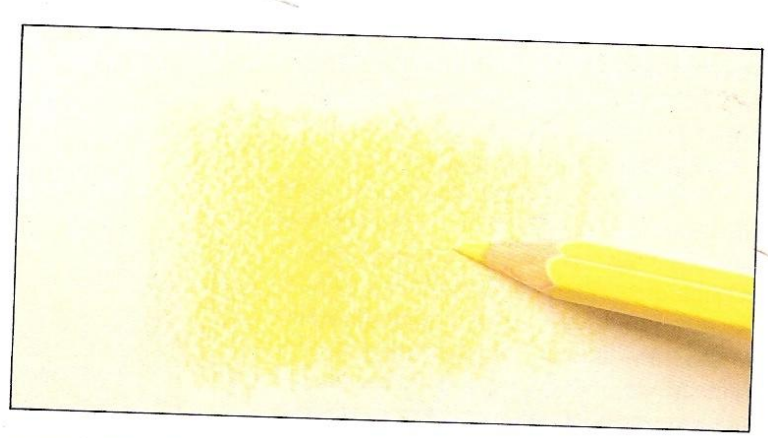
74

3 1 3 2 2 3 1 1 3 2 3 3

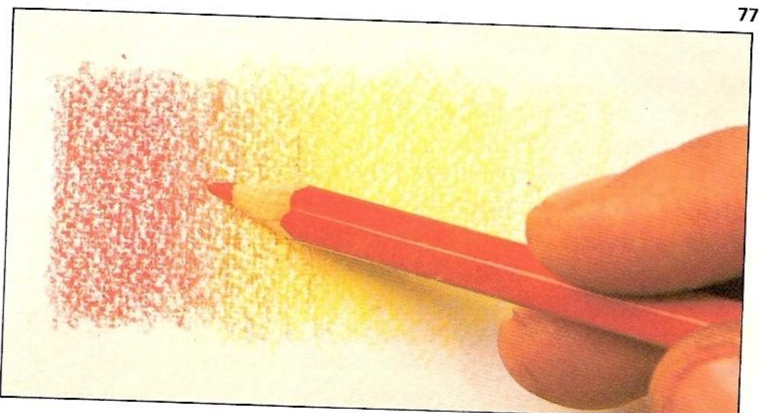
75



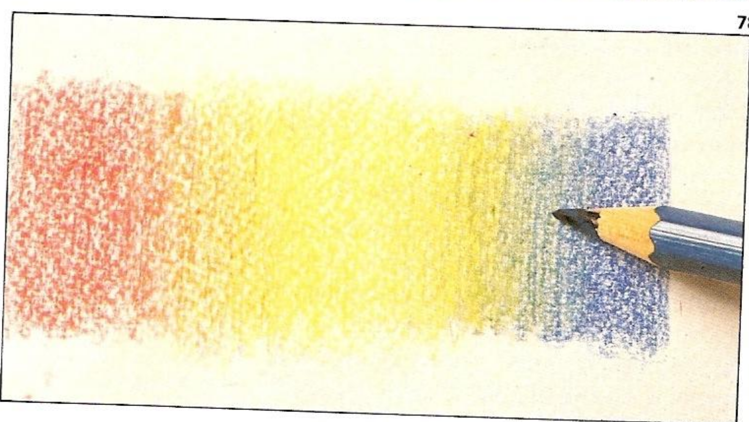
76



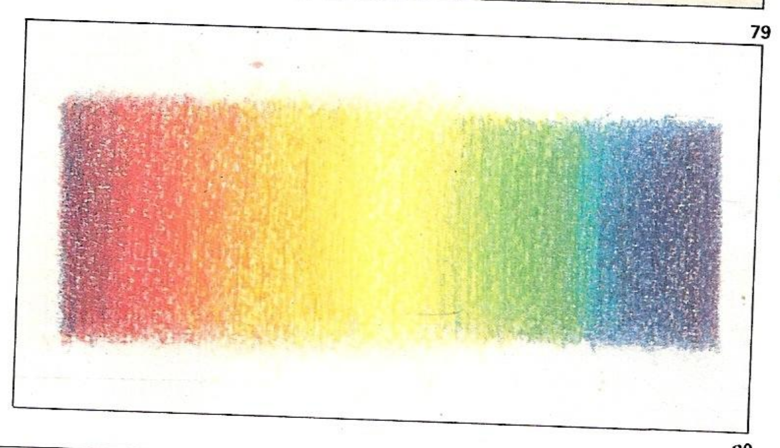
77



78



79



80

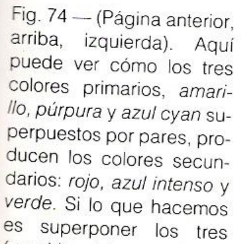


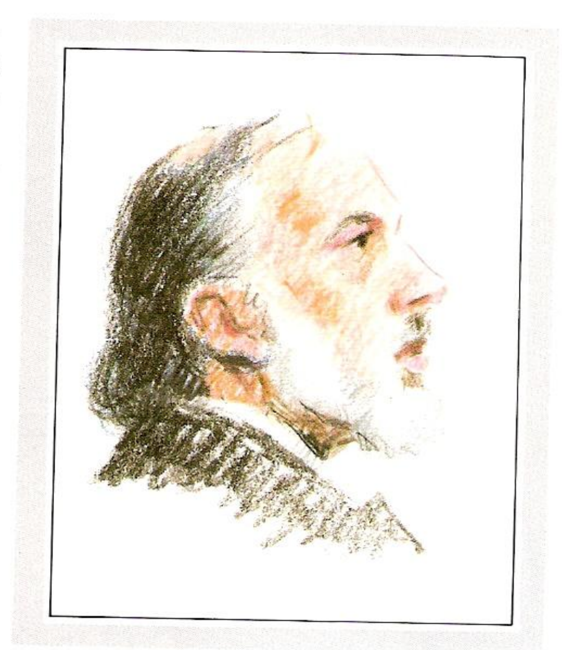
Fig. 74 — (Página anterior, arriba, izquierda). Aquí puede ver cómo los tres colores primarios, *amarillo, púrpura* y *azul cyan* superpuestos por pares, producen los colores secundarios: *rojo, azul intenso* y *verde*. Si lo que hacemos es superponer los tres (cuadrito del centro), entonces obtendremos el color negro.

Fig. 75 — El llamado *círculo cromático*. La mezcla de los colores primarios (1) da lugar a los secundarios (2). Si mezclamos los primarios con los secundarios, siempre por pares, obtenemos los colores terciarios (3).

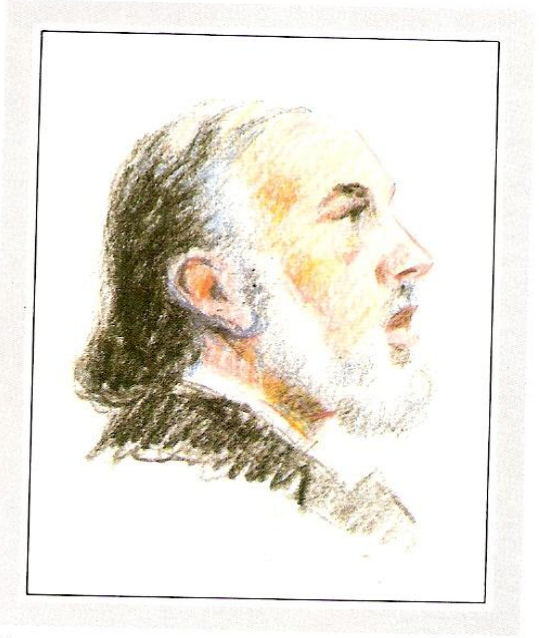
Figs. 76 a 80 — Vea en estas figuras cómo es posible conseguir todos los colores del espectro mediante el empleo de sólo tres de ellos, los tres primarios reproducidos en la figura 76. Pero no se limite a aceptar esta afirmación sin más. Llévela a la práctica. Prepare, pues, retales de papel de grano medio y póngase manos a la obra. Este ejercicio le servirá, por otra parte, para practicar el degradado, que debe ser continuo y retocando las zonas intermedias para que no queden blancos o haya saltos bruscos de color.

La prueba definitiva

Y para demostrar todo lo que he comentado sobre el color y, en concreto, sobre los tres colores primarios, me he puesto manos a la obra.
He dibujado el mismo modelo en dos versiones diferentes, pero casi idénticas (como puede ver en las figuras 81 y 82). ¿Quién diría que para la primera versión he utilizado doce colores y para la segunda tan sólo cuatro? Seguramente nadie. Pero así es. Y le invito a que haga usted un ejercicio semejante. Comprobará por sí mismo cómo con el modesto material de los tres colores primarios, más el negro, es posible conseguir prácticamente el mismo resultado pictórico que con doce lápices.
Ya lo hemos dicho antes: con los tres primarios podemos obtener todos los colores de la naturaleza. Incluso el negro, del que también podríamos haber prescindido (se consigue mezclando los tres colores primarios en la misma proporción). Ahora bien, usted, probablemente, se habrá hecho ya esta pregunta: si se puede trabajar sólo con tres o cuatro lápices, ¿por qué complicarse la vida con cajas de hasta setenta y dos colores, como se ha recomendado al comienzo del libro?
Bueno, vayamos por partes. Es cierto (y lo hemos demostrado) que se puede trabajar sólo con tres o cuatro colores. Pero también es verdad que el profesional prefiere una amplia gama de lápices. Esto le facilita el trabajo, le evita la acumulación de capas de color sobre el papel y puede obtener así unos resultados finales más ligeros y ágiles. También gana tiempo. Una cosa no quita la otra.



81

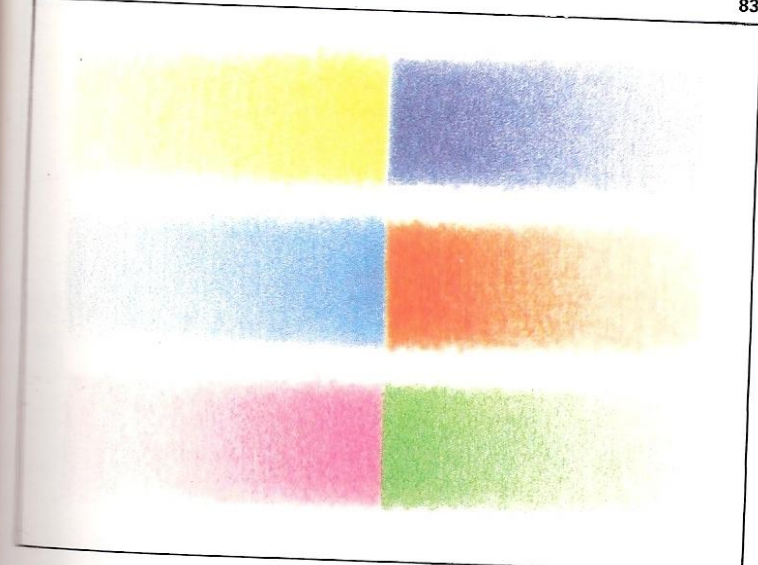


82

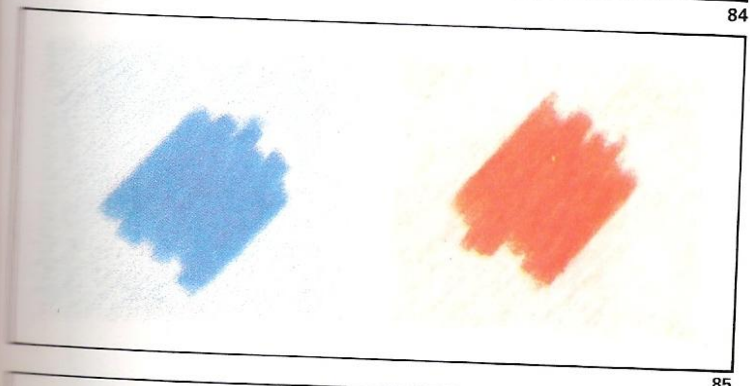
Figs. 81 y 82 — Aquí tiene una prueba palpable de cómo es posible conseguir una gama amplísima de colores combinando los tres primarios. El primer retrato (fig. 81) lo he realizado con los doce colores que puede ver a la derecha de la ilustración. El segundo (fig. 82), sólo con los tres primarios más el negro, mezclados adecuadamente.

Conozca el valor de los colores complementarios

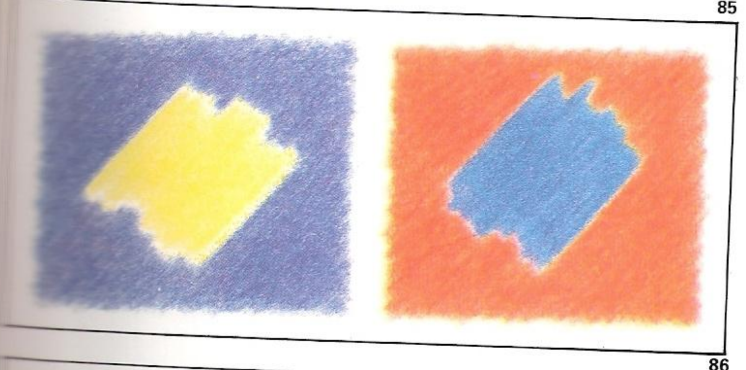
83



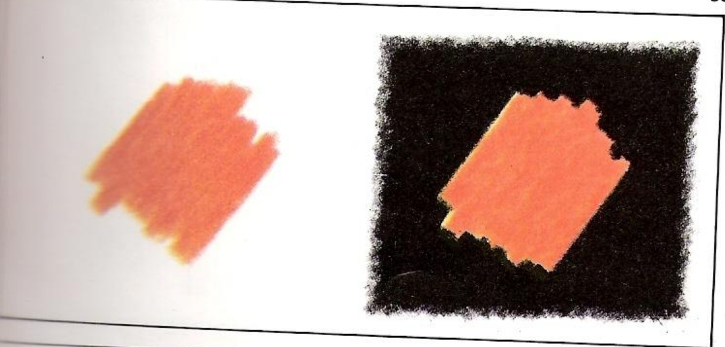
84



85



86



Ya hemos dicho que el conocimiento de los colores complementarios tiene un enorme interés: sabemos que, yuxtapuestos, son los que ofrecen a la vista un mayor contraste de color.

En la práctica, el contraste es interesante cuando no se utiliza en exceso. Aplicado a un cuadro, está bien que haya pequeñas notas de contraste, pero dentro de una armonización general basada en un tono predominante. Claro está, salvo en los casos en que el artista quiere pintar muy evidentemente con gamas de fuerte impacto (como hicieron, por ejemplo, los artistas de la escuela *fauve*, Matisse, Derain, Vlaminck, etcétera). Pero éste es otro tema.

Ahora es el momento de comentar que, además del contraste de color, cuyo máximo exponente son los complementarios yuxtapuestos, podemos hablar también de contraste de *tono* y contraste *simultáneo*. Lea los pies de las figuras 85 y 86.

Fig. 83 – (Arriba). Los colores complementarios yuxtapuestos (es decir, colocados unos al lado de otros) son los que mayor contraste cromático producen. Resulta fundamental saber esto a la hora de pintar y armonizar un cuadro. Pero cuidado con su uso; el contraste no es fácil de manejar.

Fig. 84 – (Izquierda). *Contraste de tono.* Es el que se produce entre dos manchas del *mismo color* cuando una es más oscura que la otra. Como es natural, puede darse una amplísima gama de contrastes de tono según sea la intensidad de una y otra mancha.

Fig. 85 – *Contraste de color.* Es el que resulta de yuxtaponer dos colores diferentes. Puede ser más o menos acentuado, dependiendo de los colores que utilicemos. Ya sabe que los colores complementarios, relacionados entre sí, son los que ofrecen un mayor contraste de color.

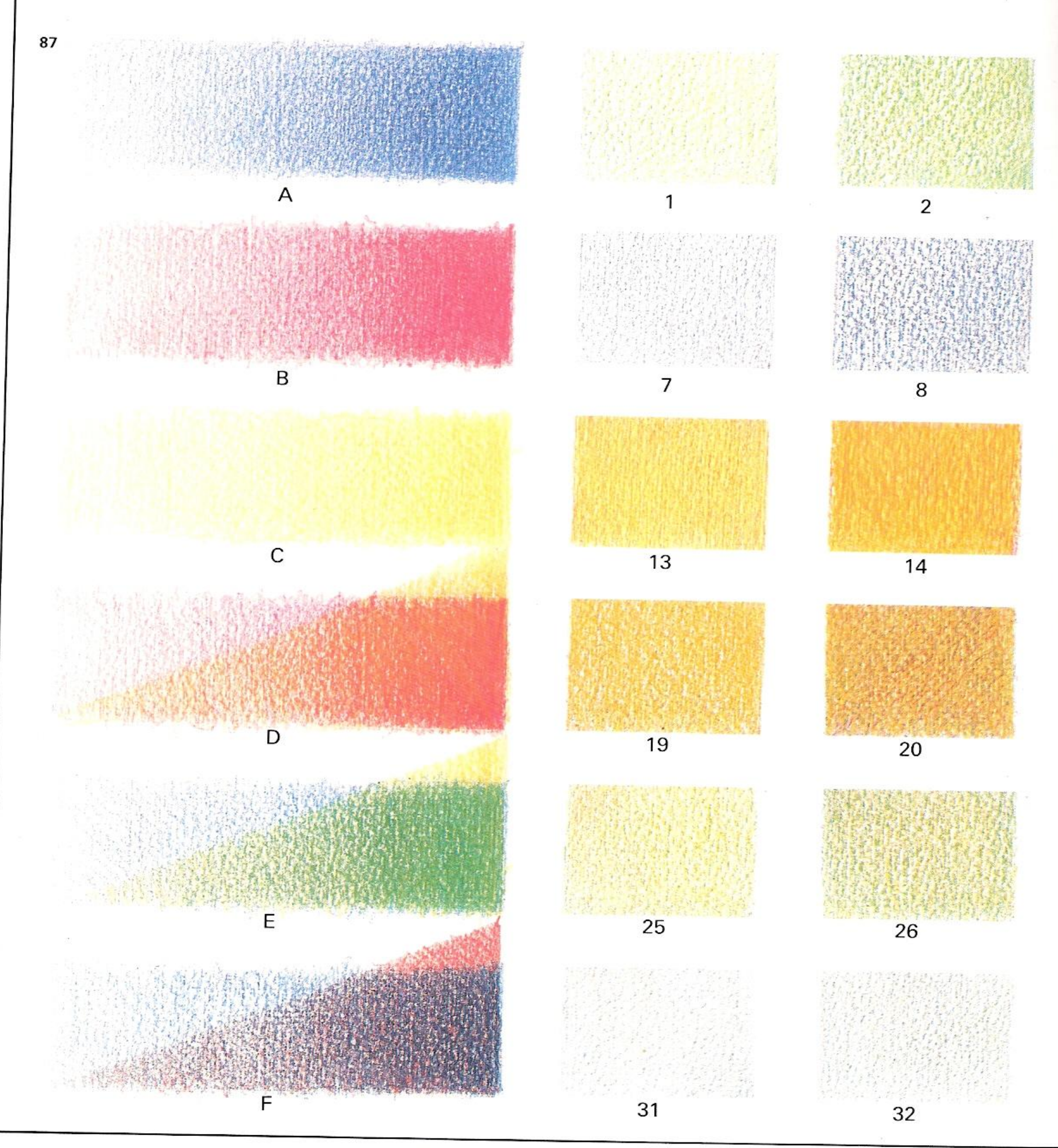
Fig. 86 – *Contraste simultáneo.* Se trata, en realidad, de un efecto óptico. Viene a consistir en lo siguiente: todos los colores parecen más oscuros si los vemos sobre un fondo claro. Y a la inversa dan la impresión de ser más claros cuando se encuentran rodeados por un fondo oscuro.

Ejercicio necesario

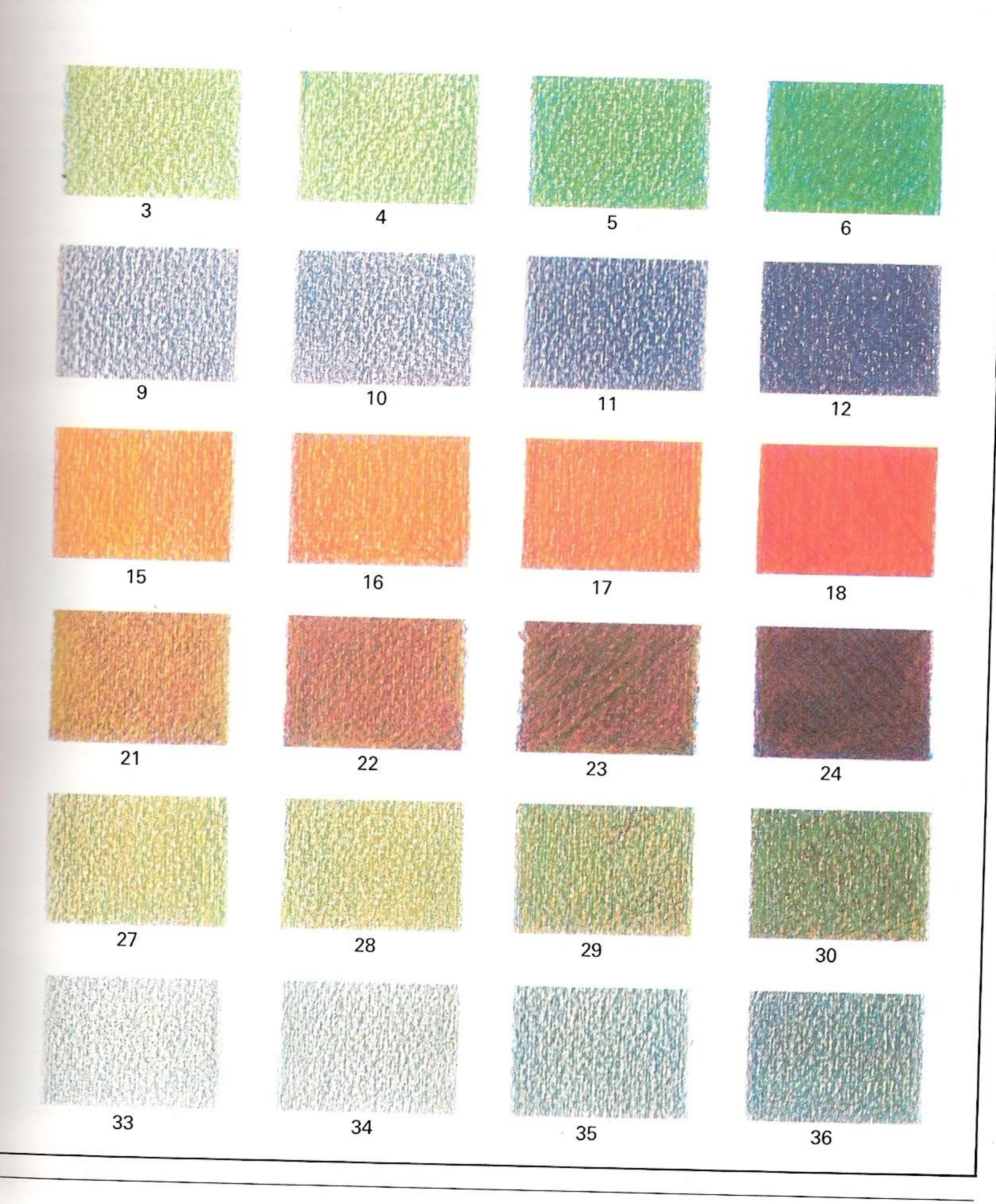
¡Acción! Va usted a manejar sus tres colores primarios (y absolutamente ningún otro color) para conseguir los valores que, numerados del 1 al 36, puede ver en estas páginas, así como los degradados que tiene aquí debajo. Es un ejercicio fundamental para que usted conozca la naturaleza de los lápices y los asombrosos resultados de sus mezclas.

Prepare papel de grano medio; también, otros papeles corrientes tipo folio para ponérselos debajo de la mano mientras

87



pinta, a fin de proteger su trabajo del roce de la mano que «corre» el lápiz. Lápices con punta bien afilada, aunque no aguda. Y una cosa: es un ejercicio práctico, pero cuide su resolución, su pulcro acabado. Es muy conveniente acostumbrarse a las cosas bien hechas desde el principio. Empezamos.

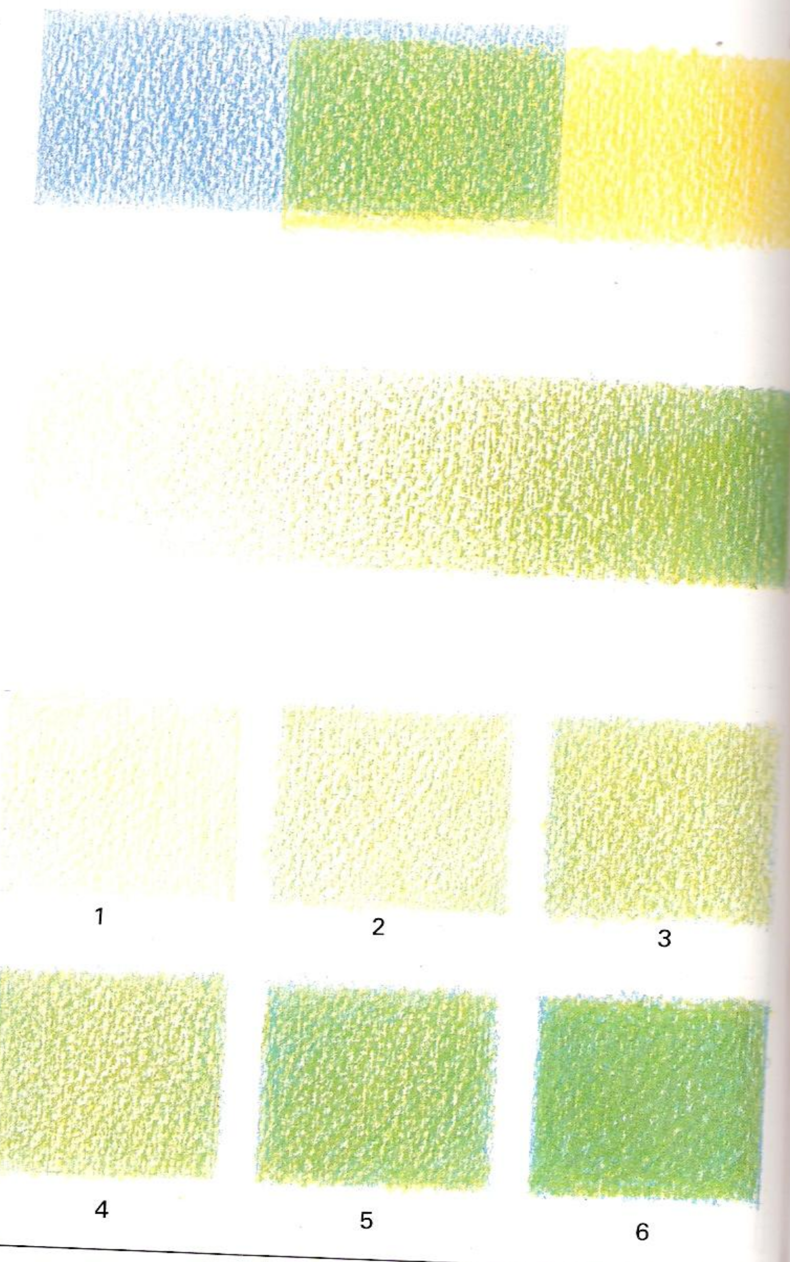


Gama de verdes

Pero, primero, realizaremos los tres degradados primarios que tiene usted en la página 46 (fig. 87 A, B y C). Es interesante empezar con ellos para que usted conozca la reacción de sus tres lápices según los presione más o menos y para adquirir práctica manual.
Iniciamos el degradado por la izquierda, presionando suavemente el lápiz (apenas rozándolo), para ir apretando progresivamente, conforme avanzamos hacia la derecha. Los últimos trazos son muy intensos. Y todo hecho de una vez, sin parar. El resultado debe ser perfectamente armónico, de modo que tengamos una gradación de color sin que se produzcan saltos bruscos.
Una vez hecho el degradado, si es preciso, retoque ciertas zonas para igualar bien el color. Se opera del mismo modo con los tres primarios. Y practique antes todo cuanto precise en otros papeles.
Las ilustraciones D, E y F, de la misma figura 87 (página 46), nos muestran la obtención de los colores secundarios mediante la mezcla de los primarios entre sí. Pero esto lo vamos a poner en práctica a continuación.

La gama de los verdes

En la figura 88 A puede ver cómo se obtiene el color verde. Mezclando azul y amarillo.
Vamos con el degradado (fig. 88 B). Prepare su papel y tome los lápices azul y amarillo. Primero, un degradado de azul, resuelto según hemos indicado más arriba. Después, encima, otro degradado de amarillo. Práctica, práctica. Haga cuantos ensayos necesite en papeles aparte hasta que esté seguro de poder hacer uno perfecto, el «bueno». Pero *hágalo*, no sólo mire y lea estas páginas.
Y los verdes. Seis verdes distintos, los que ve numerados del 1 al 6.
Primero pinta el azul de los seis cuadros, desde el más pálido al más intenso, procurando que el aumento de tono sea gradual. El color debe quedar perfectamente plano. Es decir, no más oscuro por unas zonas de los cuadritos que por otras. Repase y corrija este aspecto si es necesario.
El azul del último cuadro debe ser semejante al que ve en la figura 89 A. Después aplique el amarillo. Lo mismo: comenzando por una suavidad similar a la del azul del cuadro 1, hasta llegar, intensificando, hasta el cuadro 6. Ya tiene su gama de verdes.



Gama de azules

El color primario azul cyan y el color primario púrpura (un carmín o rojo con tendencia al rosa), mezclados, producen azul intenso. Véalo en la figura 89 A.

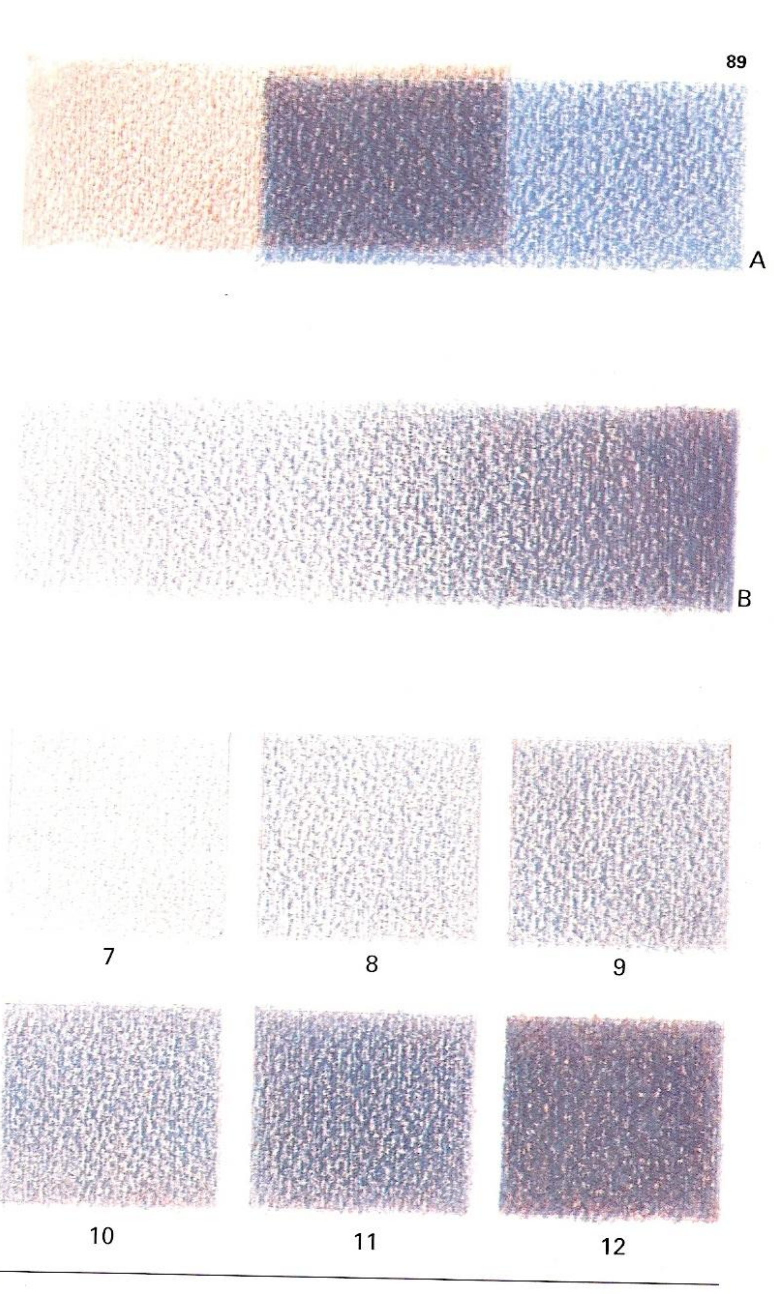
Nos ponemos a trabajar inmediatamente. El degradado. Primero el color púrpura; ¡tenga cuidado!, este color tiñe mucho, nos sale un tono más intenso de lo que queríamos apenas se nos vaya un poco la mano. Vaya, pues, con precaución. Después el azul. Ya conoce la mecánica de estos degradados. Aplíquese a ello y haga las prácticas necesarias hasta obtener un resultado similar al que ve en la figura 89 B. Y retoque después para igualar las áreas que no muestran una buena uniformidad.

Resuelto el degradado, yo creo que le resultará bastante sencillo conseguir la gama de azules numerada del 7 al 12.

Insisto en una cosa: cada mancha debe quedar perfectamente uniforme, de color plano. Por todas partes con el mismo tono, ni más ni menos color por ninguna zona de su área.

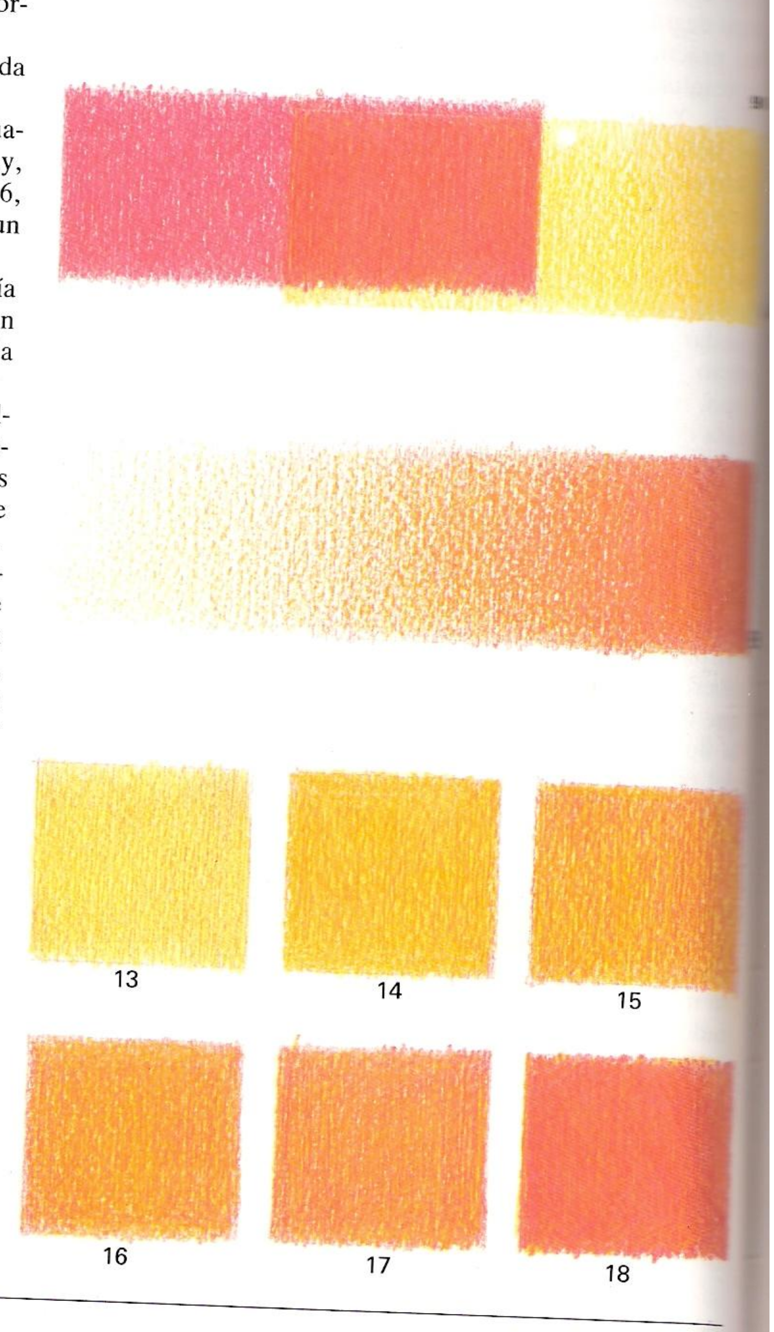
Primero los seis púrpuras, de menos a más. Desde el más pálido al más oscuro. Trace siempre en la misma dirección y recto. La dirección que mejor le vaya a su mano, pero siempre recto. Cuidado con los tonos pálidos: ya hemos dicho que el púrpura mancha mucho. Puede tener una referencia de la intensidad del púrpura que debe dar en el último cuadro viendo la ilustración A de la figura 89. El azul del mismo cuadro también lo puede observar en esa ilustración.

El azul obtenido es el segundo color secundario que logramos mezclando dos primarios. Le recuerdo que es, también, el color *complementario* del amarillo; es decir, del color que no ha intervenido en su mezcla. Lo mismo que el verde, fabricado anteriormente, es el complementario del púrpura. Fuerte contraste.



Gama de rojos

El color primario púrpura más el color primario amarillo nos dan el color secundario rojo, a su vez complementario del azul cyan o azul más bien luminoso.
Vamos con el degradado. Bueno, no tengo que explicarle ya cómo se hace. Salvo indicarle que empiece por el púrpura. Y no olvide este orden que le voy marcando para mezclar los colores. Generalmente, cuando tenga que superponerlos en ejercicios posteriores, mantenga dicho orden; todo irá mejor. Ya comentamos el porqué en páginas anteriores.
Abordamos la gama de rojos numerada del 13 al 18.
Primero todos los púrpuras. En los cuadros 13 y 14 debe conseguir un rosa muy, muy pálido; en los siguientes, 15 y 16, bastante más intenso; en el 17 y el 18 un púrpura verdaderamente fuerte.
Y después, el amarillo. Con más energía que el púrpura. En los tonos 16 y 17, con *mucha* energía. En el 18 apriete con toda su alma.
Como ve, el color rojo auténtico es el último. Se trata, verdaderamente, del secundario que buscábamos. Los anteriores son, en realidad, tonos naranja, fruto de la presión menos acusada de los lápices.
Bien, ya tenemos los tres colores secundarios, cada uno de ellos en una gama de seis tonos, obtenidos mediante la mezcla de los primarios entre sí, por pares.
Ahora nos adentramos en la consecución de una serie de colores terciarios y cuaternarios (siempre con nuestros tres fundamentales) de constante aplicación en la pintura.



Gama de ocres y sienas

Seguimos usando sólo tres colores, pero con una variante: damos tres capas de color en lugar de dos, como hemos venido haciendo hasta ahora. Fíjese qué curioso: sólo vamos a usar azul, púrpura y amarillo y, a pesar de ello, en cada caso (vea las siguientes páginas) conseguiremos, respectivamente, gamas de ocres y sienas, de verdes «sucios» o caquis y de grises azulados. ¿Cómo es posible? Se debe a que aplicamos cada primario en distintas proporciones.

Vea en las ilustraciones A y B de la figura 91 cómo se obtiene el color siena. Primero se mezclan azul y púrpura (A), después se le añade el amarillo (B). Pero ¿en qué proporciones?

Vamos a trabajar y lo veremos. En esta ocasión no pinte usted todos los azules, después todos los púrpuras y luego todos los amarillos.

Fabrique tono por tono, mezclando en cada cuadro los tres colores antes de pasar al siguiente. Desde luego, es *absolutamente* imprescindible que practique previamente en papeles aparte.

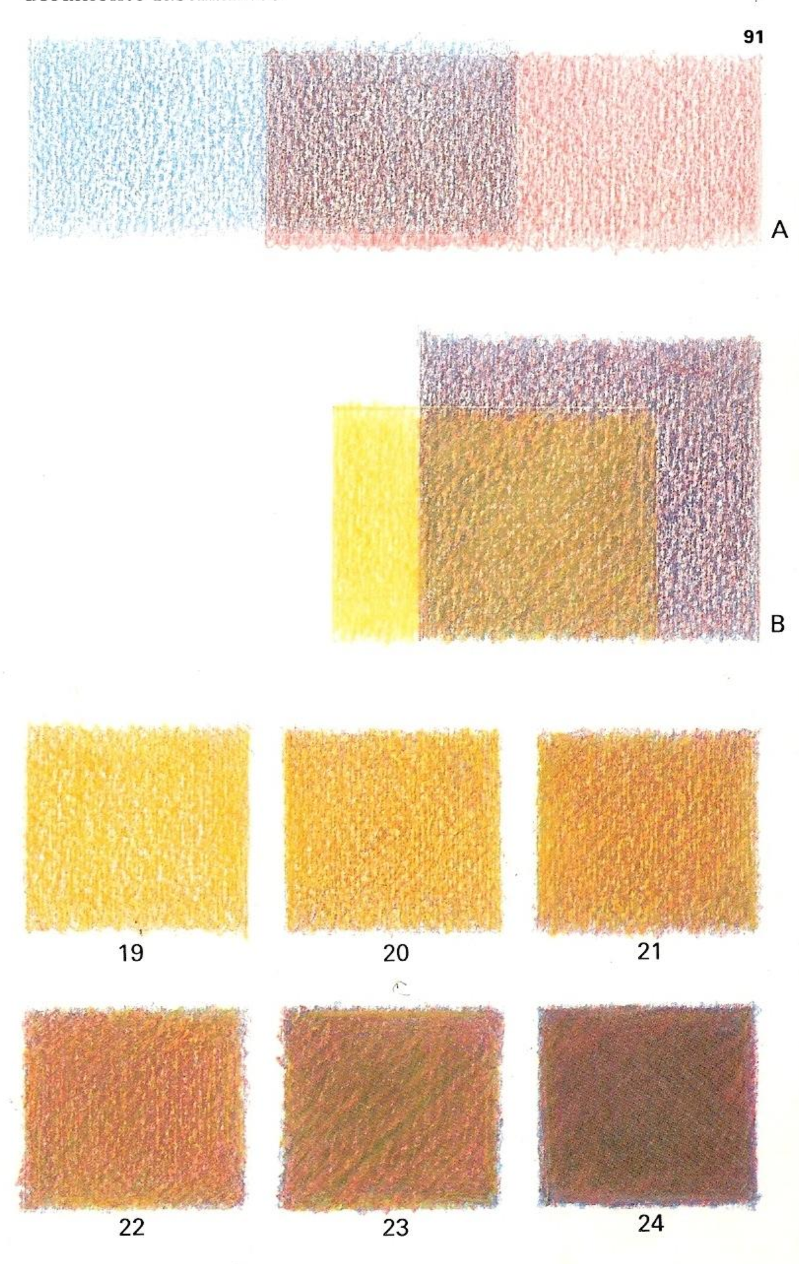
Como orientación de base le diré que, para la obtención de los ocres y los sienas, debemos poner siempre *más púrpura que azul*, aplicando después el amarillo con *bastante intensidad*. Es decir, al mezclar el azul y el púrpura será preciso obtener un violeta acarminado (o rojizo), sobre el que posteriormente añadiremos con intensidad el amarillo.

Los cuadros 19 y 20 son ocres. A partir del 21 tenemos los sienas.

Pero todo esto es necesario que lo practique usted en papeles aparte, una y otra vez, presionando más un color u otro hasta cerciorarse por sí mismo de cuál es la proporción adecuada que debe aplicar en las mezclas.

Y cuando termine cada cuadrito le será posible seguir trabajando sobre ellos. Con los tres colores en la mano puede acentuar un color u otro hasta ajustar exactamente el tono deseado.

Le aseguro que estas prácticas son verdaderamente fascinantes.



Los caquis y los pardos

Una nota nada más sobre teoría del color antes de continuar. Existe en pintura:

— *la gama de los colores cálidos* (amarillos, naranjas, rojos, verdes claros),
— *la gama de los colores fríos* (azules, verdes esmeraldas, violetas azulados) y
— *la gama de los colores quebrados.*

Pues bien, estamos trabajando con esta última desde la página anterior, desde que practicamos con los ocres y los sienas. Es una gama que se forma mezclando dos colores complementarios en distintas proporciones (verde y rojo, por ejemplo) con el añadido de blanco, que pintando con lápices de colores es el blanco del papel. La componen tonos agrisados o «sucios», como marrones, ocres, caquis, pardos, grises verdosos o azulados, etcétera. En eso estamos.

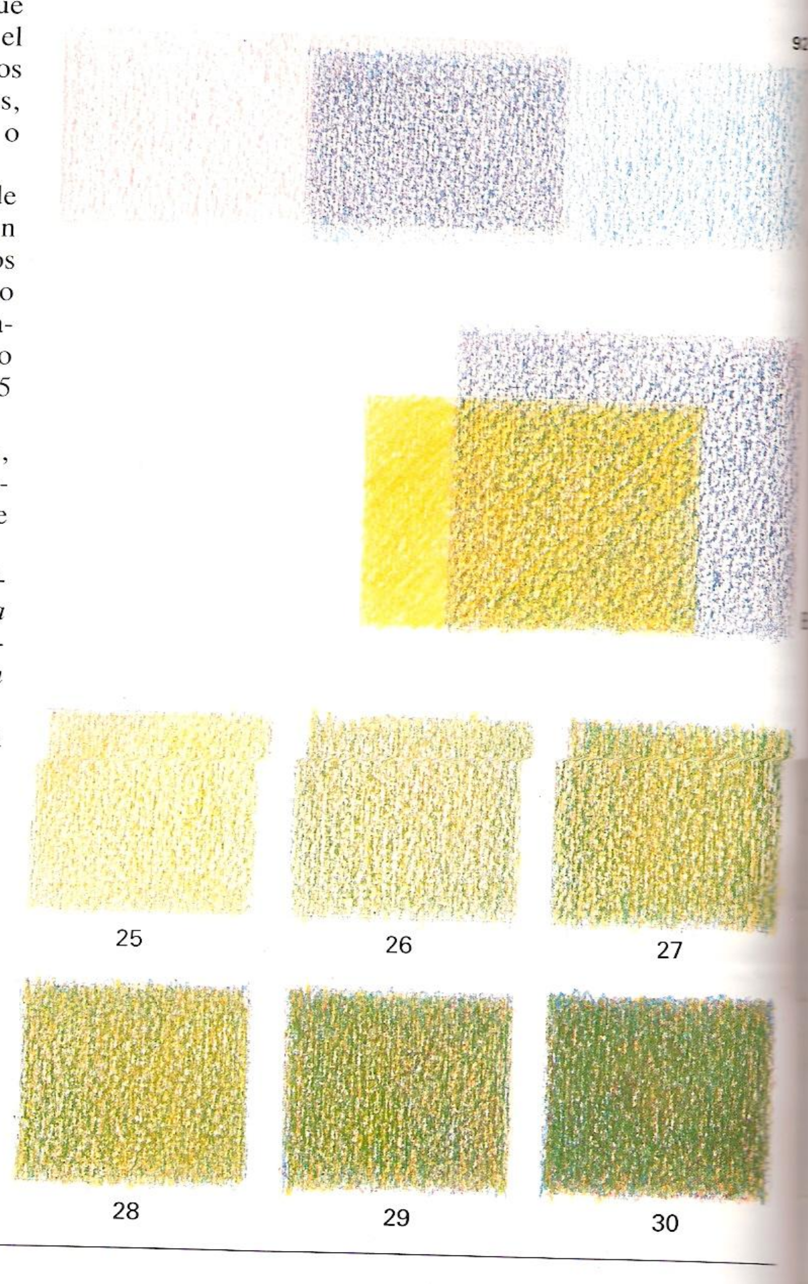
El caqui es, como si dijéramos, un verde sucio. Vamos a intentar conseguirlo, en la gradación acostumbrada, con nuestros tres colores primarios. Actuamos como en el ejercicio anterior: termine cada cuadrito, antes de pasar a otro, intentando reproducir los colores numerados del 25 al 30 en la figura 92.

Los colores son los mismos: azul cyan, púrpura y amarillo. Varían las proporciones. Como en el caso anterior, hay que conseguir, en primer lugar, un violeta.

La regla de base es ésta: *proporción equilibrada de azul y púrpura en la primera mezcla para obtener un violeta ligeramente azulado.* Aplicación del amarillo *con mucha intensidad.*

Compruébelo usted mismo, ensaye; ya sabe que es esencial: más o menos azul, más o menos púrpura, más intensidad o menos de amarillo, hasta conseguir el tono deseado. Y después aún puede retocar, con un lápiz u otro, pintando sobre cada cuadrito hasta ajustar perfectamente la tonalidad.

Hemos hablado de los caquis, pero no de los pardos. Bueno, llamamos pardos a los caquis muy oscuros. Del tono 30 en adelante, en el caso de seguir haciendo mezclas, estaríamos manejando colores pardos.



Los grises azulados

Bonitos colores. También los podemos hacer con nuestros tres modestos lápices de siempre. Le daré la regla base para la consecución de esta gama:

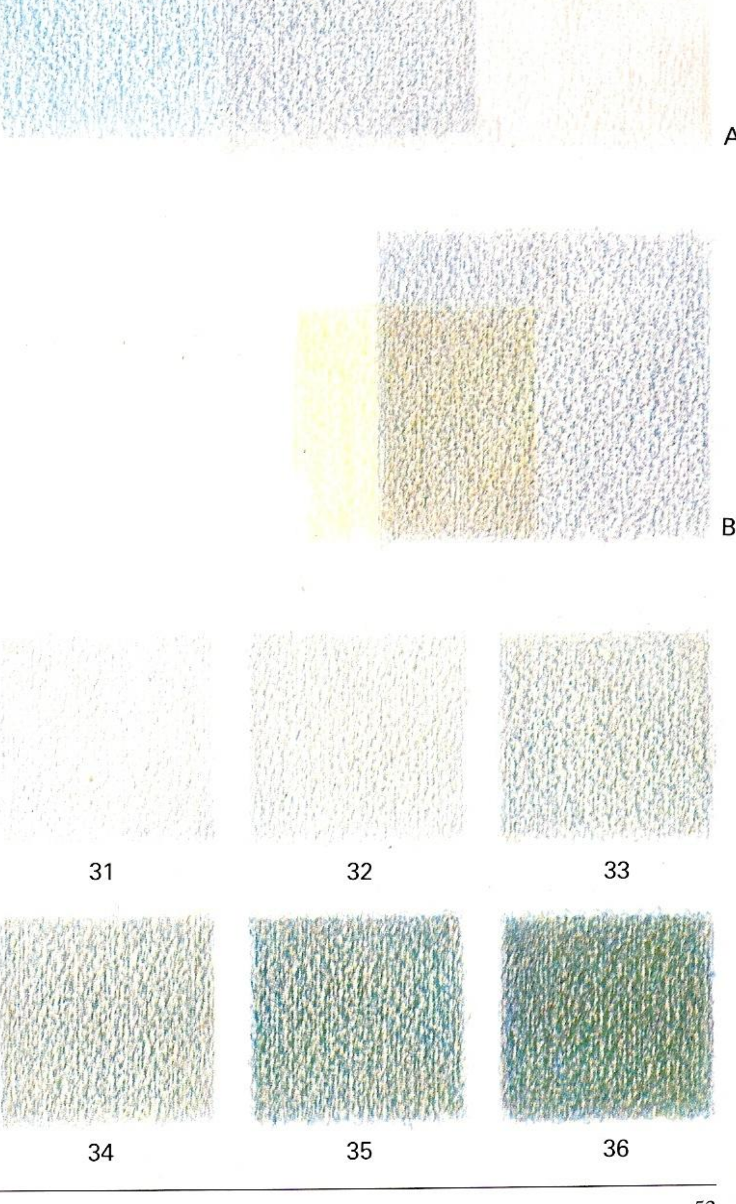
Para el violeta, *más azul que púrpura*; es decir, partiremos de un violeta azulado. Después, aplicación de amarillo *con suavidad, un amarillo medio.*

Póngase a trabajar, por favor; a ensayar, mejor dicho, antes de decidirse a hacer el ejercicio definitivo, consistente en pintar seis cuadritos similares a los que ve numerados del 31 al 36 en la figura 93.

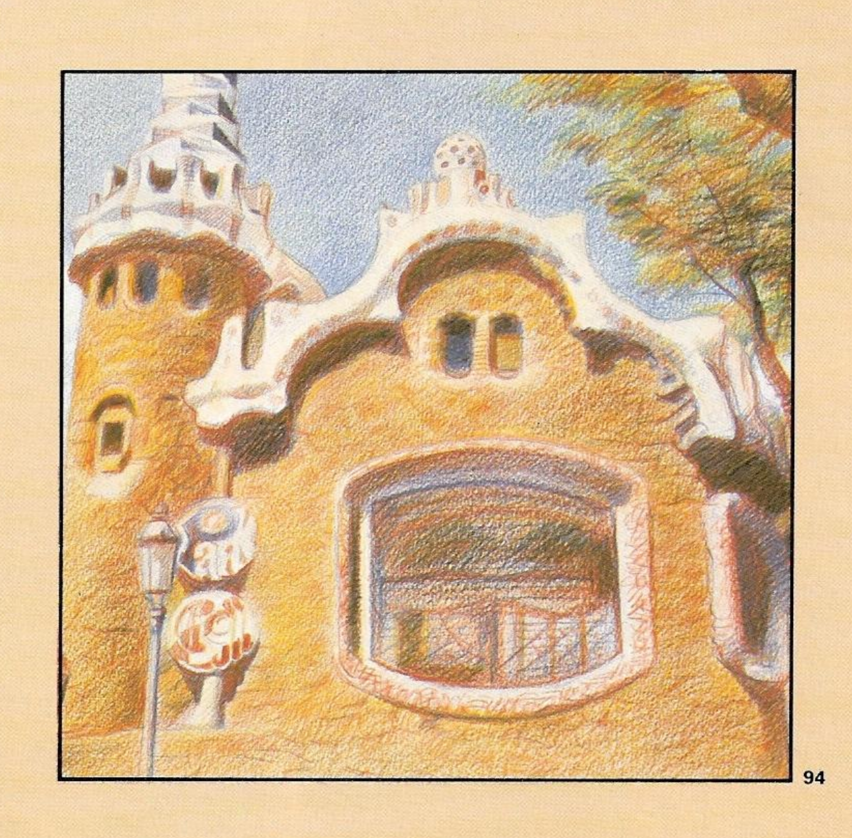
Insisto: estas prácticas previas son absolutamente decisivas para que usted llegue a desentrañar verdaderamente la naturaleza de los colores primarios y sus mezclas. Yo puedo ofrecerle orientaciones generales, pero el auténtico dominio del color se derivará únicamente de los descubrimientos que haga usted sobre la práctica.

En fin, hemos terminado una serie de ejercicios que, se lo aseguro, son la base misma de la pintura. Quizás no se dé cuenta de todo lo que ha aprendido durante la realización de los treinta y seis colores que acaba de terminar. Yo me atrevería a afirmar que lo ha aprendido *todo* sobre el color y, lo que se añada después, no serán sino matizaciones sobre una base que es ya la sustancial.

Podemos aspirar a empresas de mayor envergadura.



Un paso adelante. En realidad, *todos* los pasos, porque nos disponemos a pintar una obra «mayor», un cuadro, donde podrá poner en juego todo cuanto ha aprendido en la fascinante práctica de fabricar treinta y seis colores con sólo los tres primarios. Vamos a pintar un paisaje, ni más ni menos. Pero sólo con nuestros compañeros: el *azul cyan,* el *púrpura* y el *amarillo,* más el añadido del *negro*. Hasta ahora sólo ha compuesto colores sueltos con estos tres lápices. Ahora va a aplicar su experiencia en esta materia para pintar un paisaje. Tendrá que valorar, matizar, dar «forma», color y luz a todos los elementos del tema. ¿Le gusta el ejercicio?



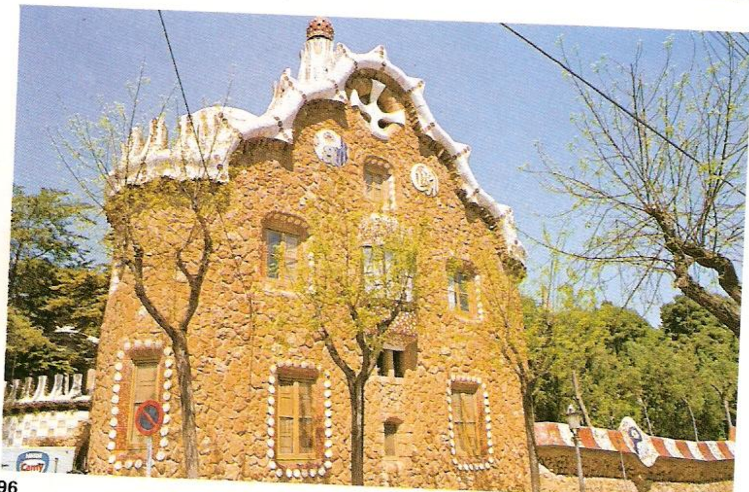
94

Segundo ejercicio práctico: Pintando un cuadro con sólo tres colores y negro

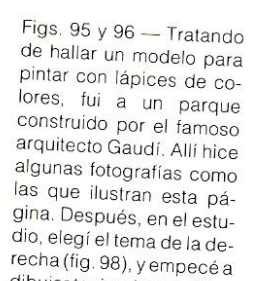
Selección del tema. Gama de colores



95

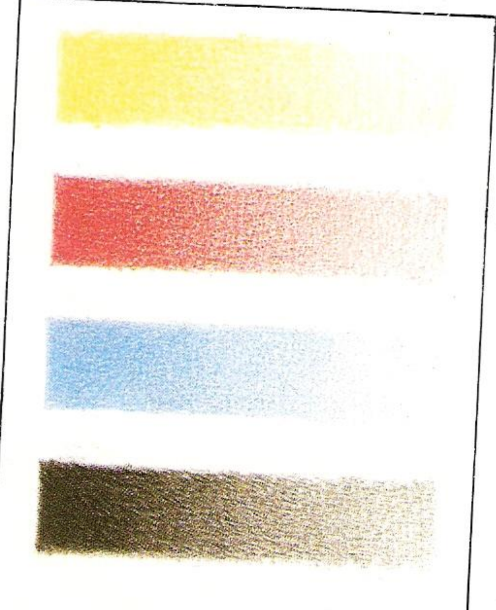


96



Figs. 95 y 96 — Tratando de hallar un modelo para pintar con lápices de colores, fui a un parque construido por el famoso arquitecto Gaudí. Allí hice algunas fotografías como las que ilustran esta página. Después, en el estudio, elegí el tema de la derecha (fig. 98), y empecé a dibujar teniendo esta fotografía como modelo.

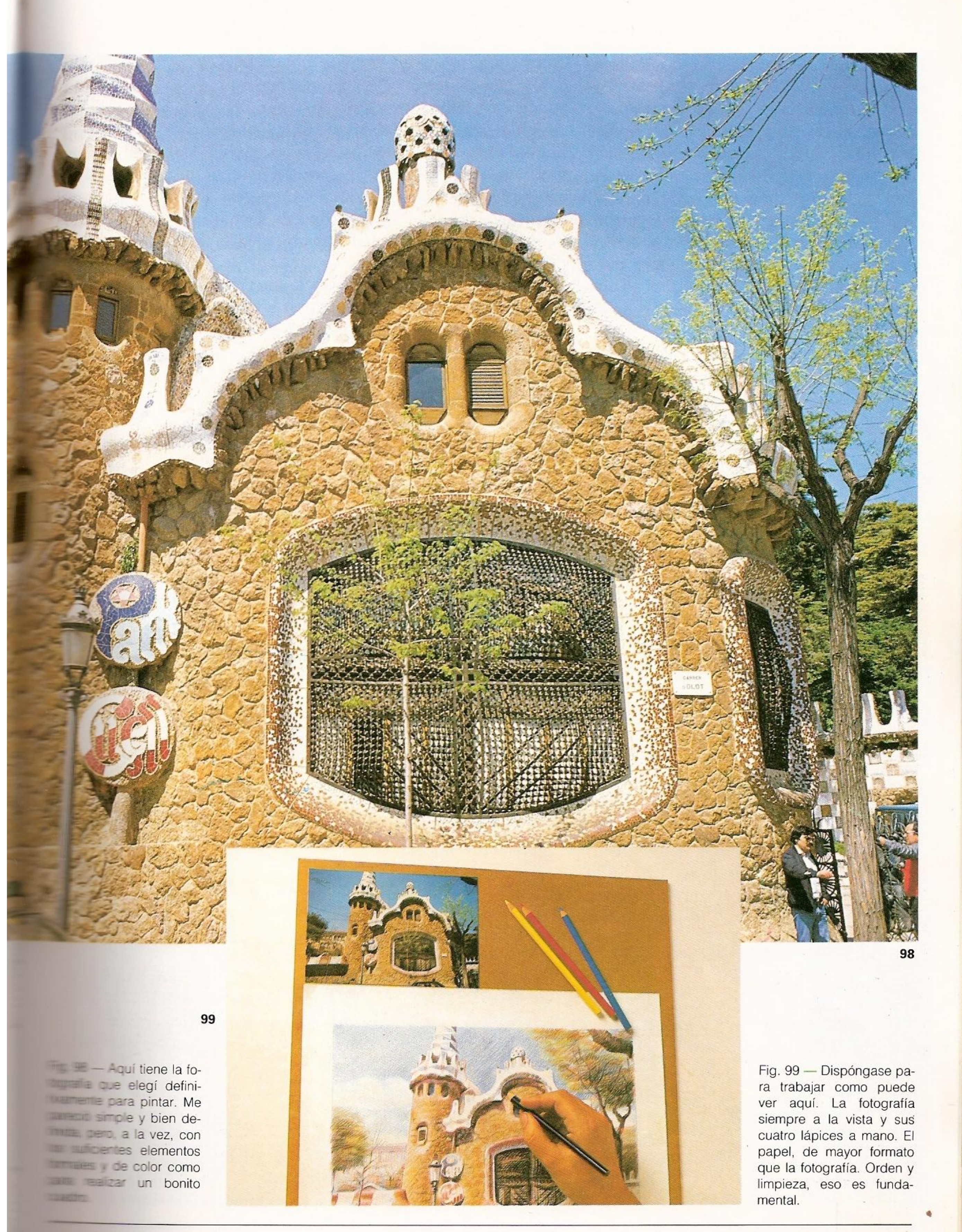
Fig. 97 — Ésta es la sencilla gama de colores que manejaremos para pintar el paisaje del parque Güell: los tres primarios más el negro, todos ellos en sus distintas gradaciones. Mediante sus mezclas, obtendremos cuantos colores y tonos necesitemos.



97



Hablar del Parque Güell es tanto como decir Gaudí. Es un parque de Barcelona, distinto a todos, proyectado por el famoso arquitecto catalán. Formas fantásticas, extrañas resoluciones decorativas... Fui allí con mi cámara fotográfica dispuesto a tirar fotos de todo lo que me fuese gustando. Después, en el estudio, me las puse delante. Había que elegir una para pintarla. Me decidí por la que puede ver sobre estas líneas.



98

99

Fig. 98 — Aquí tiene la fotografía que elegí definitivamente para pintar. Me pareció simple y bien delimitada, pero, a la vez, con los suficientes elementos formales y de color como para realizar un bonito cuadro.

Fig. 99 — Dispóngase para trabajar como puede ver aquí. La fotografía siempre a la vista y sus cuatro lápices a mano. El papel, de mayor formato que la fotografía. Orden y limpieza, eso es fundamental.

Estado 1

Empezamos a trabajar. Tenemos a mano los cuatro lápices que vamos a usar. Papel de grano medio. Ya sabe que es el más adecuado para trabajar con lápices de colores. O de grano fino; también vale. ¿Cómo están las puntas de sus lápices? ¿Medio afiladas? Afile bien el azul. Vamos a hacer, en primer lugar, un dibujo lineal del modelo, más o menos detallado, y necesitamos una buena punta capaz de precisar pormenores. ¿Todo listo? Pues vamos a ello. ¡Ah! Y no se olvide de situar un papel limpio, tipo folio, debajo de la mano para proteger su dibujo.

Fíjese en la figura 100. Se trata de lo primero que tenemos que hacer para pintar nuestro paisaje: un dibujo lineal. La cuestión es dejar plasmadas las formas esenciales del modelo así como los más importantes detalles. Tratamos de conseguir las mejores proporciones y medidas hechas a ojo.

Trabaje presionando muy suavemente el lápiz por si tiene que borrar algo. Y cuando esté seguro de que todo está bien, repáselo con algo más de fuerza, aunque no mucha más. Dibujamos con lápiz azul. Se integra después perfectamente en el conjunto de los colores. No use el lápiz grafito para este menester. Se conjuga peor con los lápices de color y, además, puede ensuciar el papel. Observe que en esta primera fase yo he marcado, también, las principales zonas de sombra.

Si usted ve que este encajado le cuesta mucho trabajo y precisa borrar con frecuencia, le aconsejo que lo haga en un papel aparte, esta vez usando lápiz grafito y borrando todo cuanto necesite. Después pase este encaje al papel definitivo mediante el sistema de calco que se describe en la página 101, pero usando el lápiz azul.

¿De acuerdo? Entramos en otra fase.

Fig. 100 — El encaje realizado con lápiz azul: primer paso. Se trata de un dibujo lineal en el que ya están plasmados todos los motivos del modelo, sus formas y proporciones, así como las sombras más acusadas.

100



Estado 2

Salta a la vista lo que hemos hecho en esta segunda etapa: llenar de color todas las zonas del paisaje, suavemente, mezclando ya colores. Se trata de tener a la vista una primera entonación del conjunto para, a partir de ahí, comenzar a valorar con mayor precisión.

Para el cielo he utilizado el lápiz azul, sin más. Para la masa central del edificio, he mezclado ya los cuatro colores muy, muy suavemente: amarillo, luego rojo, un poco de azul (poquísimo). En las áreas de sombra intensa he añadido más púrpura y azul, así como negro, presionando algo más. En las hojas de los árboles, sólo azul y amarillo.

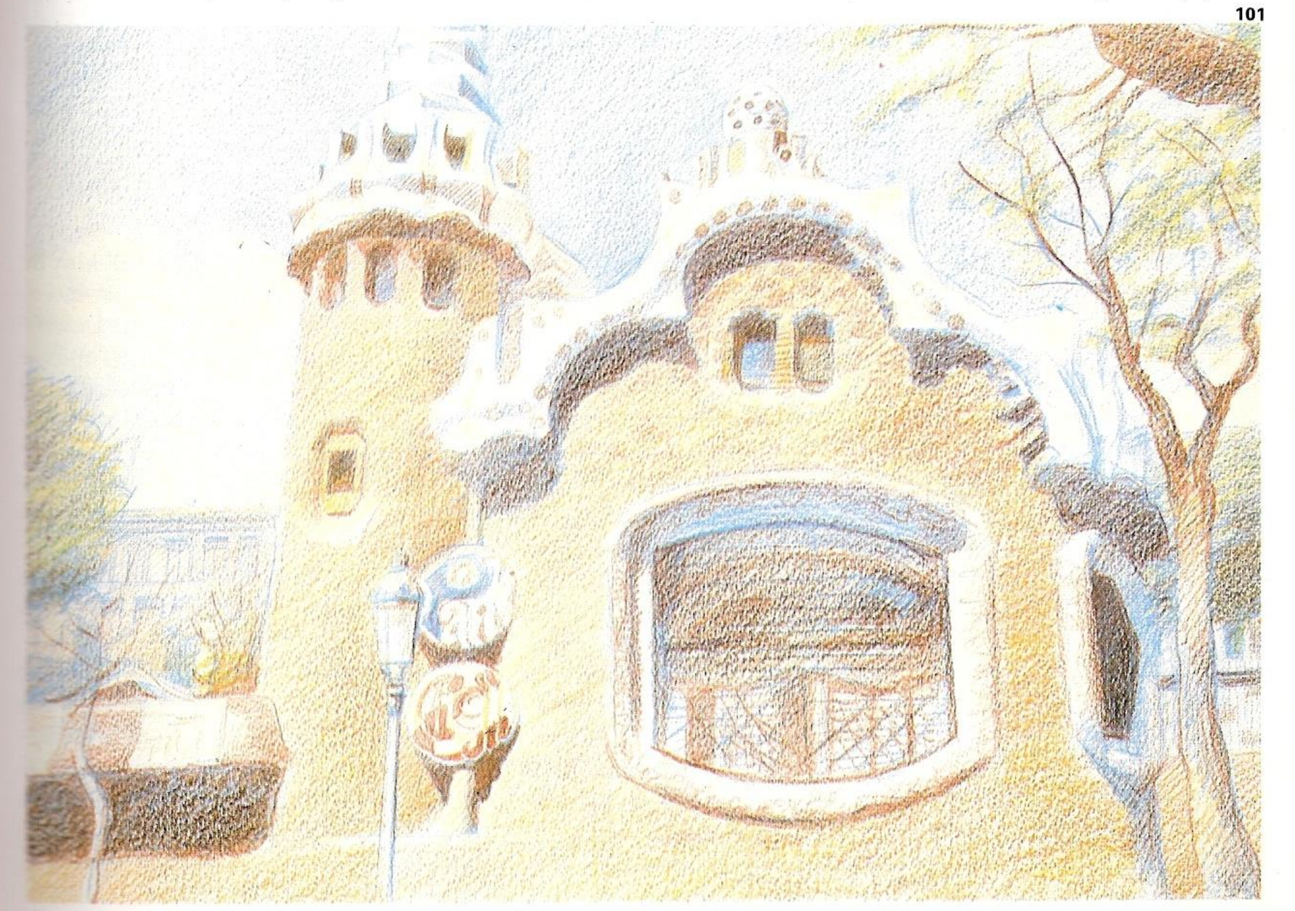
Intente usted que cada parte del modelo le salga con los mismos tonos que ve en la ilustración. Para ello, ensaye las mezclas en otros papeles antes de decidirse a trabajar en el de verdad.

Vaya alternando los lápices (guardados en su mano izquierda) según las necesidades de cada momento: ahora el azul, ahora el púrpura, un poco más de negro aquí, algo de amarillo allá... Siempre atento al conjunto. La totalidad del dibujo debe mostrar, a través de todo el proceso, un equilibrio tonal bueno a cada instante. El gran maestro Degas decía que un cuadro debe irse pintando de tal manera que, en cualquier momento, se pueda abandonar sin que dé la impresión de estar a medias.

Y mucha atención al trazo. Debe seguir unas direcciones regulares. Yo he aplicado en este cuadro un trazo constante, recto e inclinado. Esto es lo que quiero decirle. No se puede cambiar a capricho la dirección del trazo sin caer en el peligro de lo chapucero.

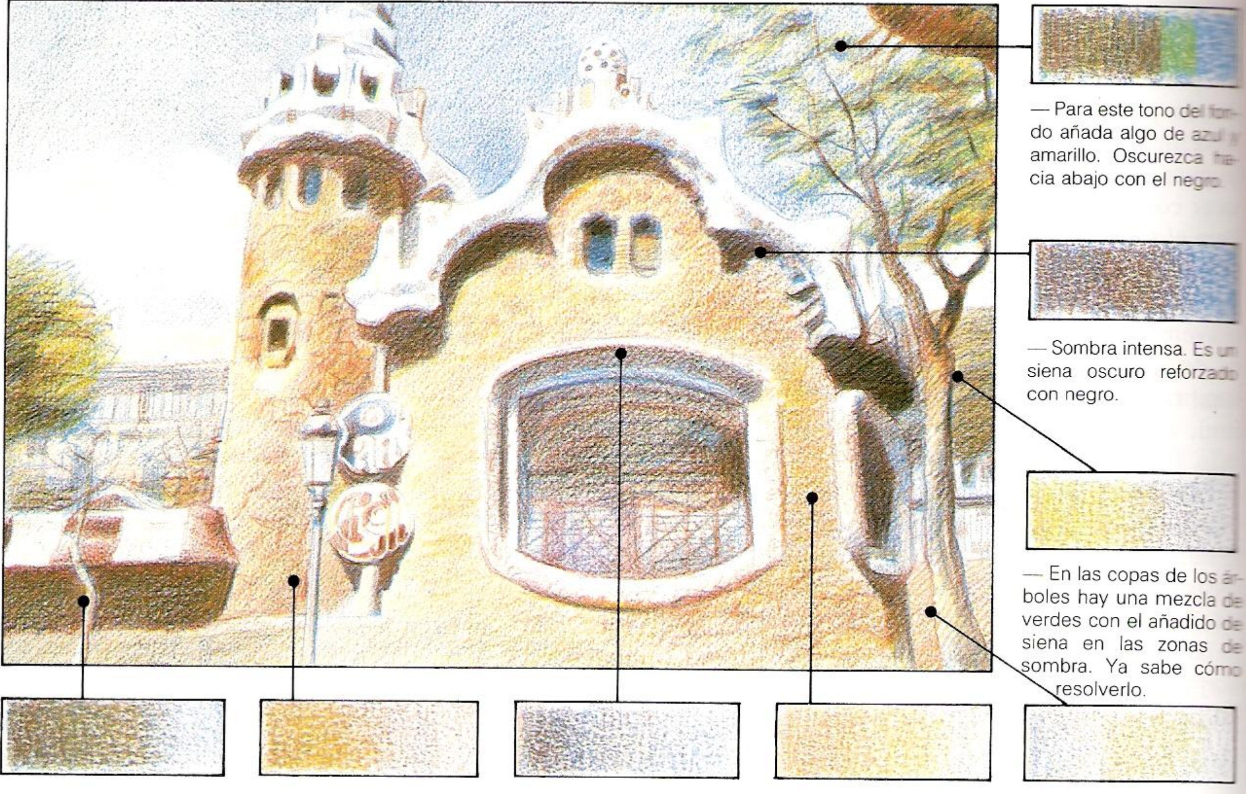
Fig. 101 — Primera entonación general de base, donde ya hemos pintado toda la superficie del papel, mezclando colores desde el primer momento allí donde haya sido preciso. Es una fase que debe resolverse con gran suavidad, respetando al máximo el grano del papel.

101



Estado 3

102



— Añada más azul, bastante púrpura y bastante amarillo. Tendrá usted un siena. Oscurezca después con negro.

— Un ocre. Ya lo tenía en la primera fase. Refuércelo con los tres primarios. Ensaye en otros papeles.

— Más azul que púrpura para la sombra de esta ventana. Oscurezca después con negro hasta obtener el tono deseado.

— Un ocre similar al de la base de la torre, pero ligeramente más claro. Añada suavemente rojo y negro. Algo de amarillo.

— Aquí ponga más rojo y un poco de azul y negro, pero todo muy suave.

Fig. 102 — Fase intermedia. Sobre las primeras capas de color que ya teníamos, valoramos, sombreamos, damos volumen y precisamos detalles; aplicamos color aquí y allá, mirando continuamente al modelo y a la pintura.

Si usted observa con atención la figura 102, comparándola con la 101, comprenderá enseguida en qué consiste exactamente el proceso de acabado paulatino del paisaje que tenemos entre manos. Sobre la base de color que hemos obtenido en el estado 2, lo que tenemos que ir haciendo ahora es *modelar* poco a poco las *formas* que observamos en el modelo. Esto significa lo siguiente: lo que vemos en la fotografía son, en realidad, formas con volumen, que tenemos que representar en un papel plano. Eso se hace modelando. Es decir, *sombreando*. Las sombras es el medio que tenemos para dar la ilusión de tres dimensiones. En definitiva, se trata de *oscurecer* aquellas zonas del modelo que aparecen más en penumbra. En la práctica consiste en *intensificar* el color por medio de nuestros lápices.

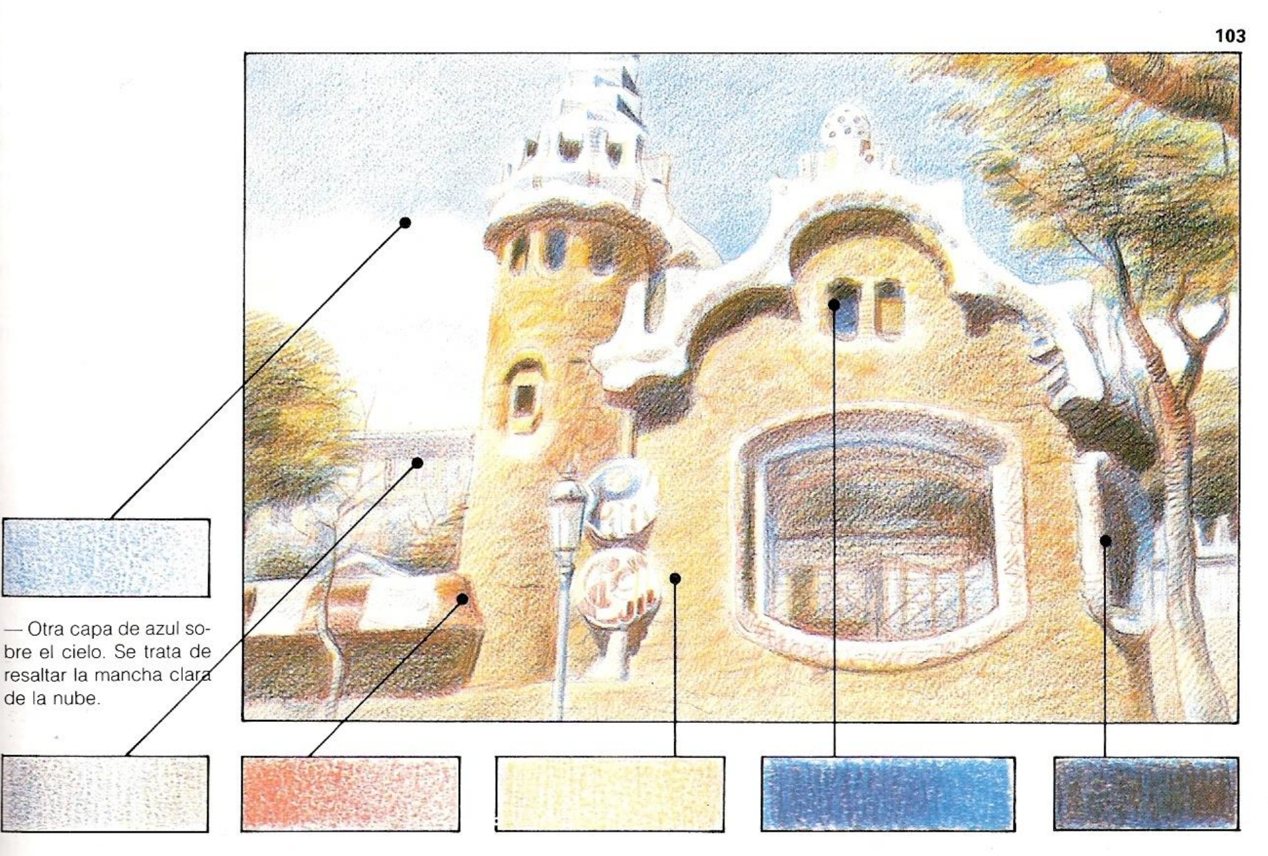
Observe: la parte derecha de la torre y la parte derecha de la fachada frontal las he oscurecido, he dado más color, he intensificado la presión de los trazos. Las zonas de la izquierda, con más luz, apenas las he tocado. Siguen estando casi en el mismo estado que en la fase anterior. Esto es modelar.

Y he comenzado a precisar más los detalles (que son importantísimos para dar concisión y colorido al cuadro). Las bandas rojas, por ejemplo, de la especie de barandilla de la izquierda, o la farola, o los huecos de las ventanas.

Y he aplicado más color en las copas de los árboles. Fíjese en los trazos de las mismas. No siguen la dirección de los demás. Esto es válido. No sólo porque la estructura de las copas tiene sus leyes propias. Se trata, también, de unos trazos sueltos y ágiles, en una zona concreta, que dinamizan el conjunto.

Estado 3

103



— Otra capa de azul sobre el cielo. Se trata de resaltar la mancha clara de la nube.

— Para esta sombra violácea del fondo añadiremos más rojo y, encima, más azul. Más rojo otra vez si el tono no está ajustado.

— Aquí, sobre las primeras capas que ya teníamos, añadimos amarillo y rojo. Un poco, muy poco, de azul.

— Se intensifica el color del edificio, un ocre, con más amarillo, algo de rojo y un poco de negro.

— Azul con fuerza, más rojo y otra capa muy suave, pero efectiva, de negro.

— Azul intenso y rojo también intenso. una pasada de amarillo medio, más bien tenue. Y negro.

Vea que en el titular dice «Estado 3» y no 4. Bien, aunque lo hayamos dividido en dos reproducciones, para que usted siga con más detalle el proceso de trabajo, en realidad estamos aún en el estado 3, o estado intermedio, inmediatamente anterior al final.

Nos encontramos metidos en la misma faena: valorar, detallar, concretar.

Es el momento en que más febrilmente se trabaja. Se tienen delante el modelo y el cuadro; miramos a uno y otro, advertimos que aquí hay que intensificar un tono, que allí hay que precisar un detalle, intensificar un perfil, dar otra capa de azul sobre el cielo para que se destaque más la nube, etcétera.

Y siempre, desde el primer momento, trabajando de menos a más. Y con sumo cuidado.

Recuerde lo que dijimos páginas atrás: no podemos «pasarnos». Si esto ocurre, sobre todo en un estado avanzado del trabajo, lo hemos estropeado todo, porque el lápiz de color tiene muy difícil rectificación.

En los pies de las figuras de esta página y la anterior le ofrecemos una muestra de los tonos en cada zona del paisaje. Como puede comprobar, con los mismos colores se pueden obtener matices muy distintos debido a la proporción en que se mezclen y la presión con que se apliquen. Es una cualidad del lápiz que también exige cierta finura de ejecución por parte de la mano. Y no olvide algo que es importante: es conveniente dar unos colores antes que otros al mezclar. La referencia la tiene en las páginas de prácticas donde conseguimos treinta y seis colores con los tres primarios.

Bien. Estamos a punto de terminar.

Fig. 103 — Seguimos con la fase intermedia. Matizamos, valoramos, perfilamos, oscurecemos... Todo de menos a más. Lo que hacemos es ir intensificando tonos, añadiendo capas de color allí donde éste se hace más denso. Es el momento más apasionante del trabajo.

El cuadro terminado

El cuadro está servido. O sea, acabado. Observe con atención esta última fase y compárela con la anterior. ¿Qué ha ocurrido? Todo está mucho más definido y, si se fija bien, comprobará que casi todas las aportaciones nuevas se han hecho con los lápices azul y negro. Con ellos he definido perfiles, precisado detalles y oscurecido zonas de sombra (por ejemplo, en las copas de los árboles). Y también, realmente, he *dibujado*: las rejas de la gran ventana central, las persianas de las ventanas pequeñas, detalles de la farola, algunos efectos lineales de los troncos de los árboles... Y fíjese en la fachada central y en la zona derecha de la torre. Todo está salpicado de pequeños trazos ágiles, directos, de direcciones distintas. Definen, de forma más o menos impresionista, las piedras con que está construido el edificio. Y vea también el marco blanco de la ventana. Apreciará una serie de trazos del mismo carácter (rápidos y sueltos) que me han servido para simular los pequeños mosaicos rojos o teselas que aparecen en el modelo.

En una palabra: en esta última fase he abandonado, como si dijéramos, el método clásico, para dejarme llevar un poco por un espíritu más libre y espontáneo, tocando aquí y allá con la punta del lápiz para concretar, mediante trazos directos, diversos detalles del cuadro. Un poco, como he dicho, a la manera impresionista. Es quizás la etapa más difícil para usted, si no tiene demasiada práctica en estos menesteres. Inténtelo, no obstante, incluso tratando de copiar los trazos que ve en mi trabajo. Y practique antes en otros papeles.

Bien, la obra está concluida. ¿Satisfecho? Seguro que sí. Pues si está contento, haga lo que todos los artistas: fírmela. Y a enmarcarla, ¿no? Lo mejor es a la inglesa, como puede ver en la página contigua: marco y *passe-partout*. Luego la cuelga en el lugar que más le apetezca de su casa. ¡Ah! Y cuando le pregunten sus familiares o amigos que cómo lo hizo, usted, poniendo cara de no haber roto un plato en su vida, responda:

—Bueno... No es nada... Lo pinté con tres lápices de colores... Eso es todo...

104



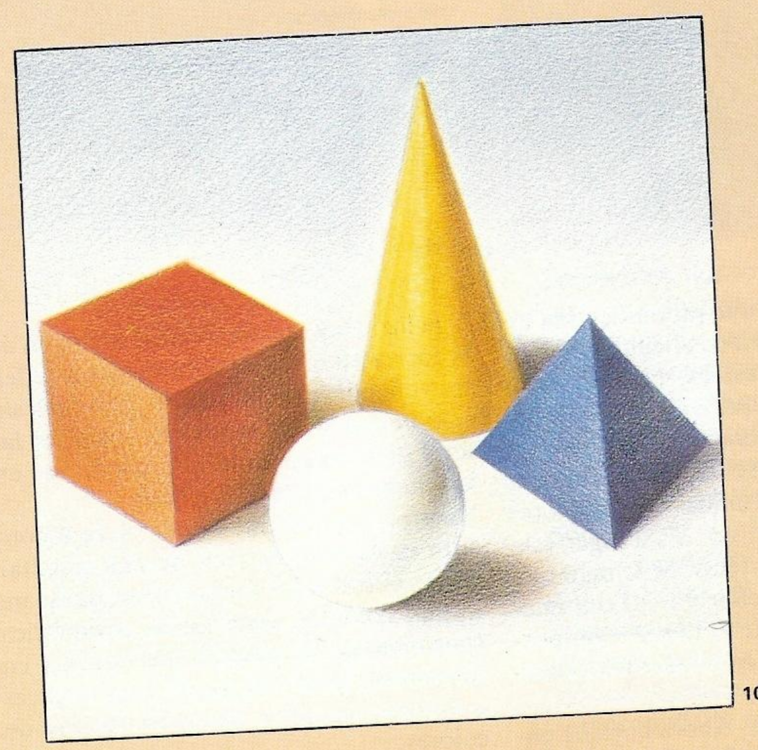
Fig. 104 — Trabajo terminado. Observe cómo en esta última fase he resuelto toda una serie de efectos lineales con el negro: las rejas y las persianas de las ventanas, los trazos que dibujan las piedras de la fachada, etc. Y todo, parece mentira, ¿verdad?, sólo con azul, púrpura, amarillo y negro.

Fig. 105 — Nuestro primer trabajo merece ser enmarcado. Vea cómo he montado yo el mío, a la inglesa. Un *passe-partout* oscuro, de tono pardo, que destaca la tonalidad general de la obra.





Pasito a pasito se llega a cualquier parte. Y nosotros vamos a dar un paso más en nuestra marcha trabajando con lápices de colores. Dos novedades: va usted a pintar del *natural* y va usted a dibujar con doce colores en vez de hacerlo con tres.
Parece que no es mucho, pero estas dos novedades suponen un aprendizaje verdaderamente decisivo. Por ejemplo, comprenderá mejor que nunca los matices que hay en un solo color. Y deberá afinar su ojo para captarlos y su mano para reproducirlos con acierto. No podrá en esta ocasión oscurecer con negro, sino que deberá hacerlo con colores.
Los modelos son figuras geométricas simples. Lo cual no impide que este ejercicio sea realmente básico para lanzarnos a empresas todavía más complejas.



106

Tercer ejercicio práctico: Pintando una naturaleza muerta con todos los colores

Bodegón geométrico

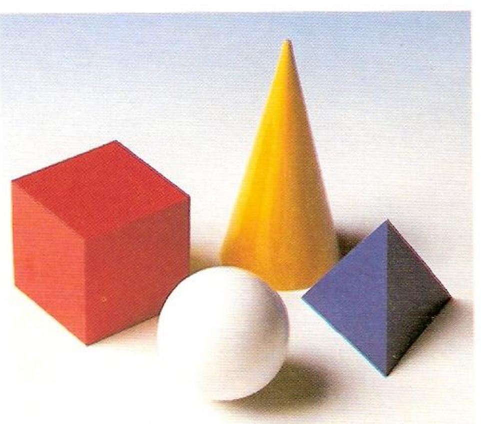


Fig. 107 — Éste es el bodegón que vamos a pintar ahora. Aunque está compuesto por figuras geométricas, también es un bodegón. Se trata de modelos inanimados; o sea, una «naturaleza muerta».

Un cono, un cubo, una pirámide, una esfera. El cono, amarillo; el cubo, rojo; la pirámide, azul; la esfera, blanca. Éstos son los elementos que van a componer nuestro *bodegón geométrico*. El cono, la pirámide y el cubo se los puede fabricar usted mismo con cartulinas de los colores indicados. La esfera, no. Va a jugar este papel una pelota de tenis. Si le digo que la pirámide puede tener 9 o 10 centímetros de altura, calcule el tamaño proporcional del resto de los elementos observando la fotografía.

Tenemos los modelos. Ahora hay que colocarlos de la forma más armoniosa posible. Vamos, pues, a *componer* el bodegón.

Nosotros le sugerimos la disposición que puede ver en las figuras 109 y 110. Hemos hecho varios ensayos, para optar finalmente por esta composición, que nos ha parecido la más equilibrada. Pero usted puede variarla si así lo desea. Coloque las figuras como más le guste si no le satisface nuestra propuesta. Pero no olvide colocar una cartulina gris bajo los modelos.

Y la luz. Hay que iluminar el bodegón de la forma en que mejor realzados queden los volúmenes de las figuras. ¿Se molesta si le imponemos —ahora sí— una luz lateral de foco como la que puede ver en las citadas figuras 109 y 110?

Nuestro objetivo fundamental va a consistir en valorar; es decir, se va a ejercitar en «ver» todos los tonos que presenta un mismo color en cada figura geométrica (por ejemplo, el amarillo del cono) y en interpretar sobre el papel esos matices utilizando nuestros queridos lápices de colores.

Ahora trabajaremos con doce. No crea que es más sencillo. No va a contar con el negro para oscurecer. ¿Empezamos?

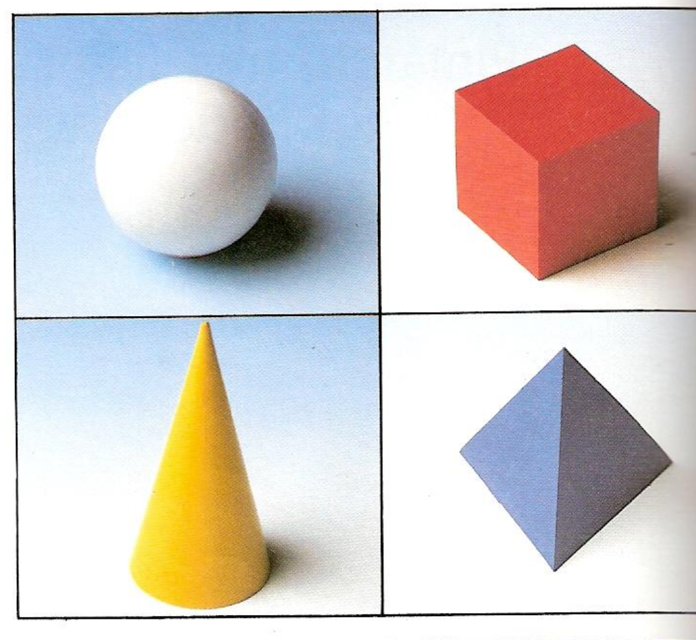
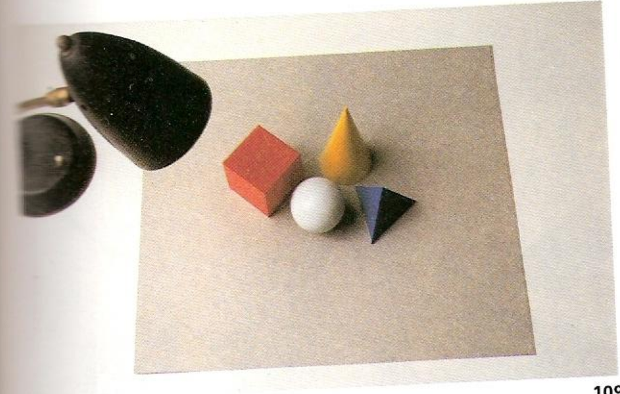
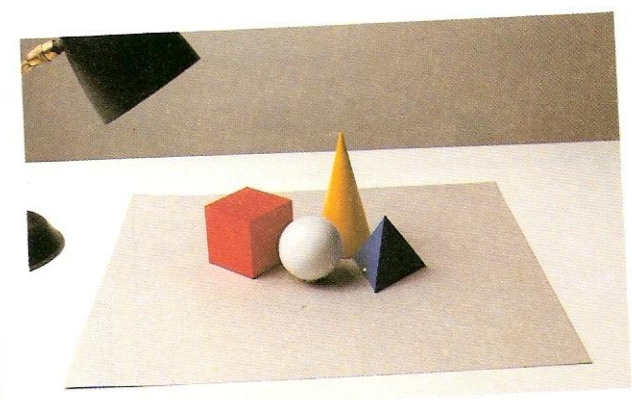


Fig. 108 — He aquí los cuatro elementos que compondrán nuestro bodegón. Una esfera blanca (que puede ser una pelota de tenis), un cubo rojo, un cono amarillo y una pirámide azul. Las tres últimas figuras se las puede fabricar usted mismo con cartulinas de color.



109



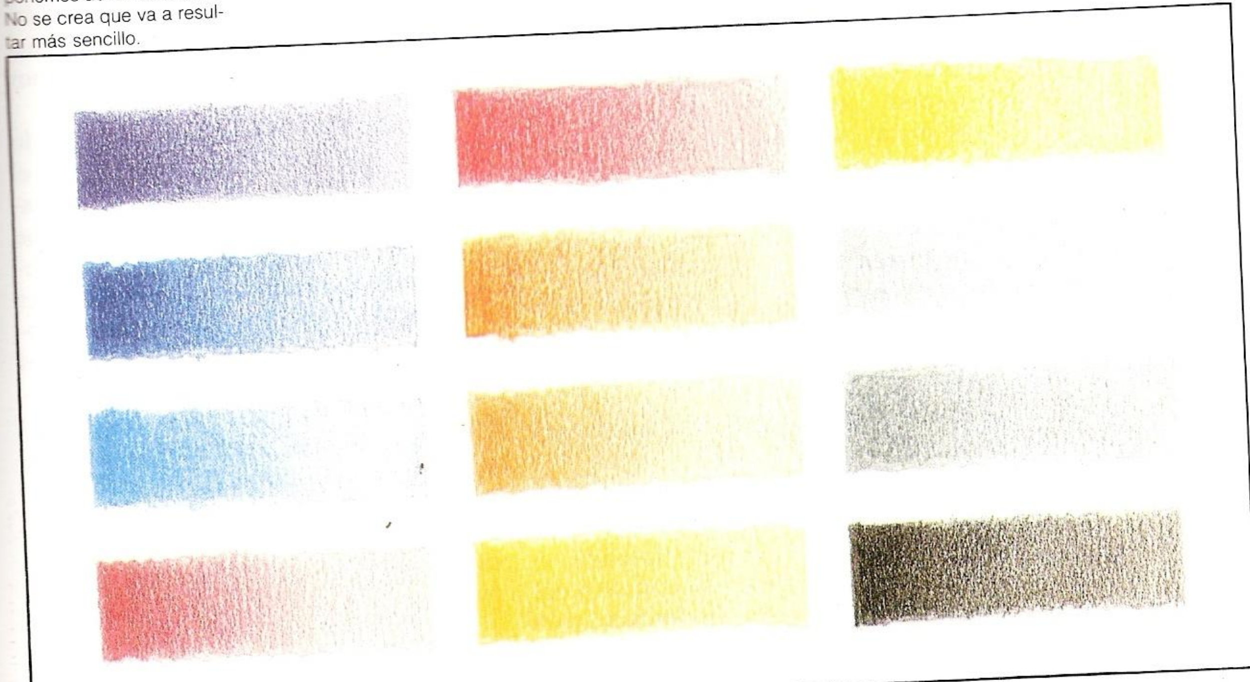
110

Figs. 109 y 110 — Ésta es la composición que nosotros le proponemos. Todos los elementos se ven bien y el conjunto es armónico. Luz frontal-lateral: muy importante.

Tres azules, dos rojos, un siena claro y un ocre, dos amarillos y tres grises. Ésta es nuestra gama para la realización del bodegón geométrico. El azul más oscuro, como puede observar, es casi un violeta. Podemos decir que se trata de un azul-violeta. Los grises no los vamos a utilizar para oscurecer los colores de las figuras. Son para el fondo: la cartulina gris que hemos puesto bajo los cuerpos geométricos. A causa del foco luminoso y de las sombras que proyectan los modelos, se produce una amplia gama de matices del gris en el fondo, que usted deberá captar y reproducir lo mejor que pueda. Ahí es donde intervendrán los grises.

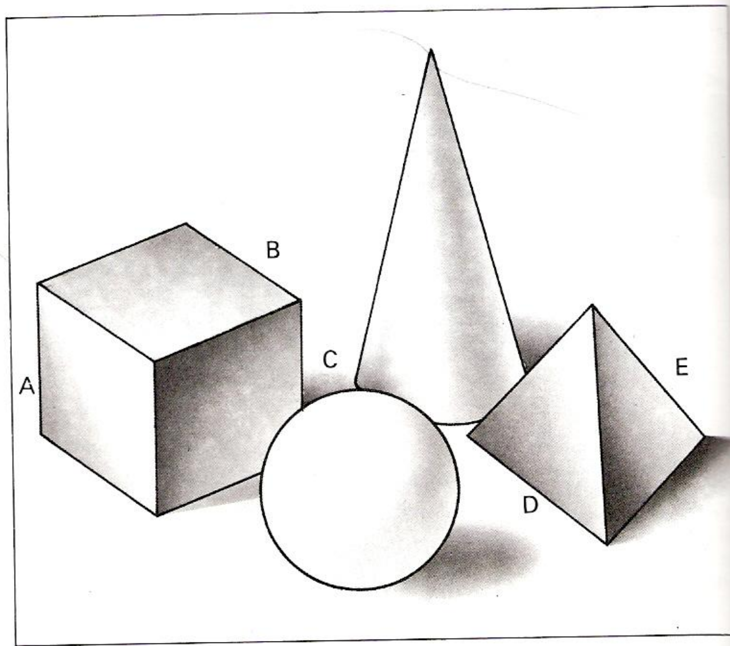
Fig. 111 — Hemos ampliado la gama. Ahora disponemos de doce colores. No se crea que va a resultar más sencillo.

111



Preparación

Fig. 112 — En este esquema de referencia (que no debe dibujar) he puesto letras en las caras del cubo y la pirámide para que usted siga mejor las explicaciones del texto. También puede ver, en gris, la tonalidad general de cada figura y de las sombras proyectadas.



112

¿Se acuerda del encaje que hicimos para iniciar nuestro paisaje del parque Güell? Ahora comenzamos de la misma forma (fig. 114). Siempre se empieza así una pintura. Ya sabe de lo que se trata: un dibujo a línea hecho con lápiz de color; en este caso, concordando con los colores de cada forma, he resuelto el dibujo con ocre, azul y gris.

En esta ocasión, está usted viendo volúmenes *reales* y le costará más trabajo captar las formas de los modelos. Para no perderse, *compare* unas dimensiones con otras; es decir, las dimensiones de los propios cuerpos geométricos entre sí. Las inclinaciones del cono y la pirámide resuélvalas observando el ángulo que forman con las líneas verticales del cubo... Medir, comparar, tomando como referencia las propias líneas, alturas, anchuras e inclinaciones de los modelos que tiene delante.

Y vamos a la segunda fase. Comenzamos a valorar...

Pero, antes, espere un momento. Quiero hablarle de dos cosas. Fíjese en la figura 112. Es una ilustración de referencia. A través de todo el proceso de trabajo le iré indicando lo que yo voy haciendo y, para facilitarle las cosas, he puesto letras a las caras del cubo y la pirámide a fin de que las identifique sin esfuerzo a la hora de mencionarlas. También puede ver en esta ilustración, ya de inmediato, cuáles son los tonos principales que se dan en cada figura. Unas caras están más iluminadas que otras. Y, dentro de una misma cara, se aprecian distintos tonos. En el caso del cono y la esfera no se trata de caras. Son cuerpos «redondos» y sus superficies curvas muestran, de forma más matizada y fundida, áreas de mayor o menor luminosidad.

Y el trazo. Observe la figura 113. Ya lo dijimos también cuando pintamos el paisaje del parque Güell. Debemos trabajar sin olvidar en ningún momento que los trazos del lápiz mantendrán una determinada dirección. Esta dirección, generalmente, sigue la *forma* de los volúmenes. A superficies planas, trazos rectos. A superficies curvas, trazos curvos. Le sugerimos que, al pintar el bodegón geométrico, trace con las direcciones que ve en la citada figura 113.

Esto le proporcionará un trabajo no sólo más limpio, sino con una presencia que sugerirá mejor la realidad que ha copiado.

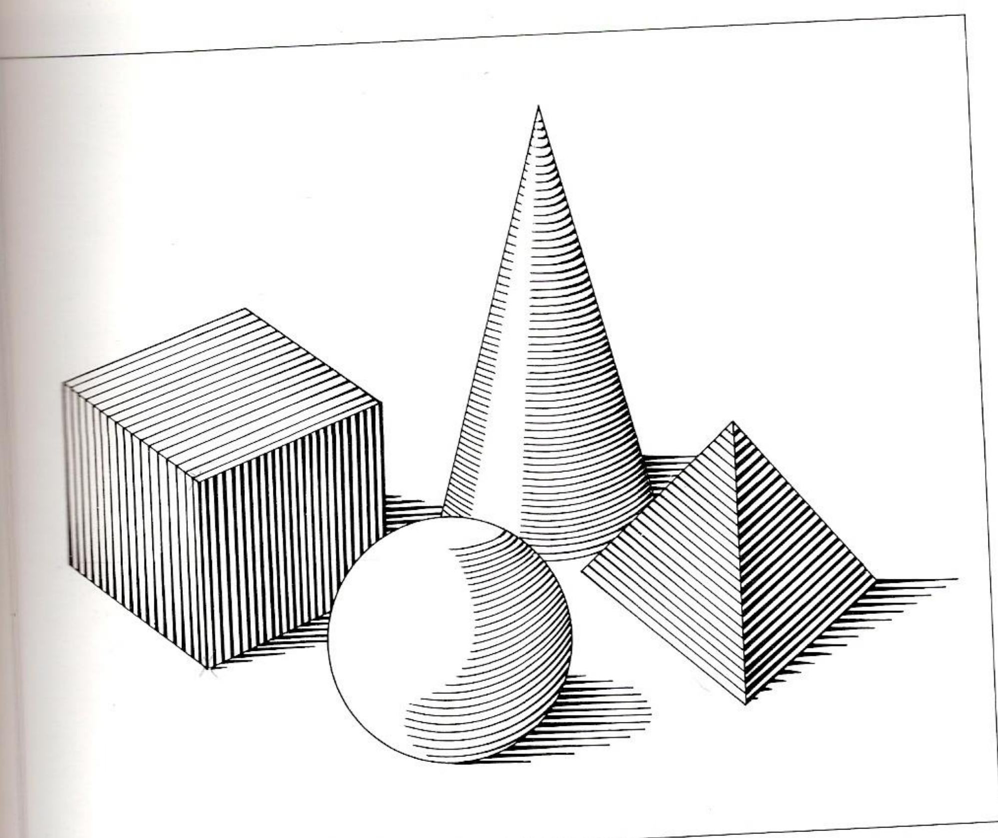


Fig. 113 — El trazo deberá seguir la forma de los volúmenes. Aquí tiene una guía de las direcciones de los trazados en cada modelo, tal como yo los he resuelto. Trate de ajustarse a esta guía.

113

Fig. 114 — El punto de partida: un dibujo hecho con ocre, azul y gris, marcando, ya de entrada, las principales zonas en sombra del modelo.

114

Estado 1

115

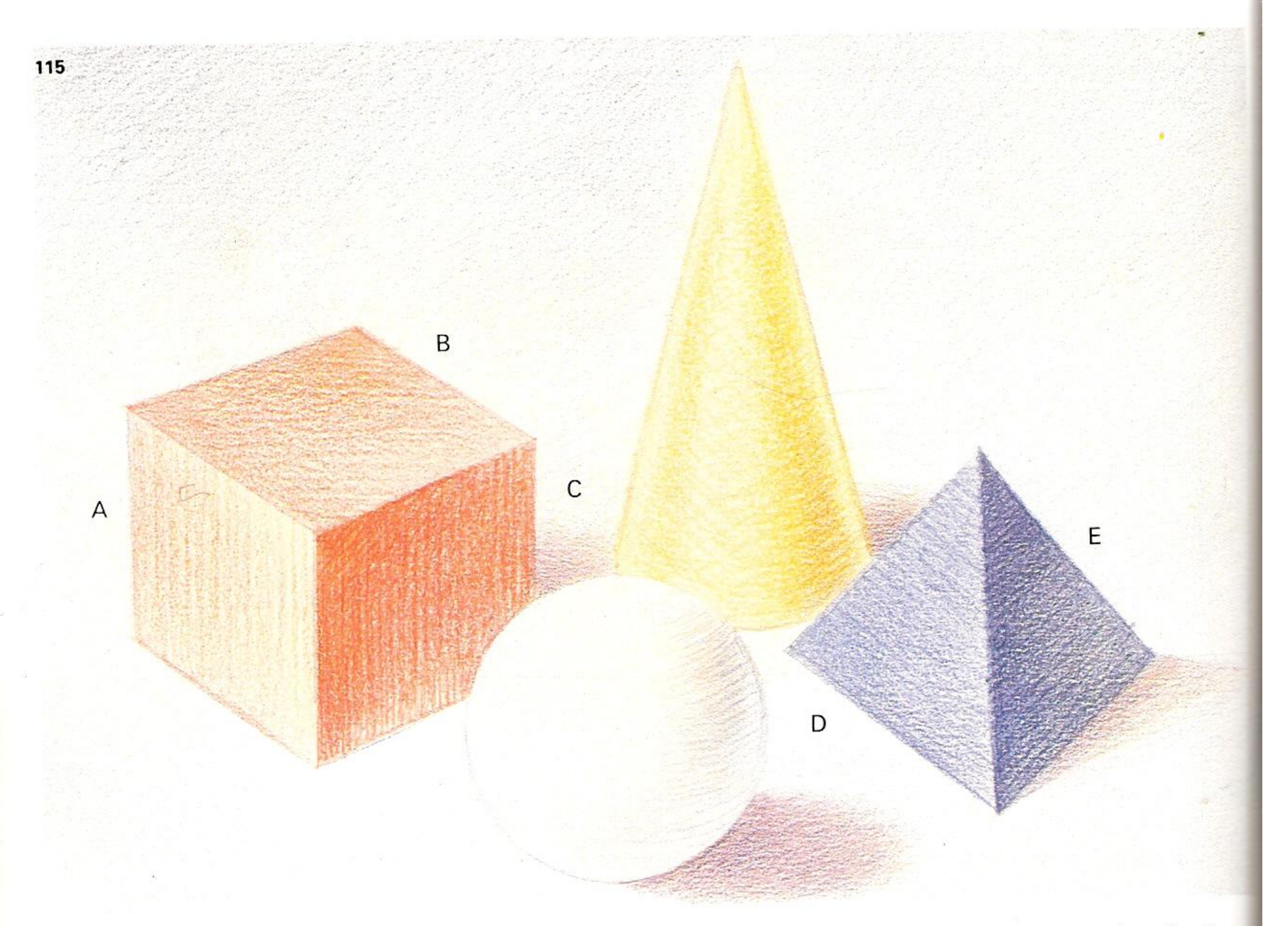


Fig. 115 — Fase de entonación general. Toda la obra está ya pintada y ligeramente valorada. Suavidad máxima para no eliminar el grano del papel. He comenzado a mezclar colores.

Éste es el estado de nuestro bodegón al terminar la primera fase de trabajo. Como siempre, hemos cubierto de color toda la composición, valorando ya, ligeramente, con suavidad, los tonos del modelo. Vayamos por partes:

El fondo

Más oscuro por arriba que en la zona inferior. Se va aclarando suavemente de arriba abajo. Gris claro en toda su extensión. En la zona superior he aplicado azul oscuro muy suavemente, degradando hacia la base hasta dejar de utilizarlo por la mitad del cuadro.

El cubo

Todas las caras están ligeramente valoradas. La cara A es la más clara, la B es algo más oscura. La C es la más oscura de todas. En las tres hay una suavísima capa de amarillo claro y, encima, otra de rojo. Observe que no muestran el mismo tono en toda su extensión. En el vértice superior izquierdo de la cara A y el izquierdo superior de la C, el color se intensifica.

La pirámide

Azul claro y azul oscuro en dos capas superpuestas muy suaves. Tampoco las caras tienen el mismo tono en toda la superficie.

El cono

Una primera pasada de amarillo limón ligerísima. Refuerzo con amarillo cálido en las sombras de la derecha y la izquierda. En la sombra de la derecha, aplicación de ocre, más intenso en la base.

La esfera

Gris claro en toda su extensión. Gris medio superpuesto sobre la zona derecha en sombra.

Sombras proyectadas

Sobre el gris del fondo, he aplicado p… pura, muy suavemente.

Estado 2

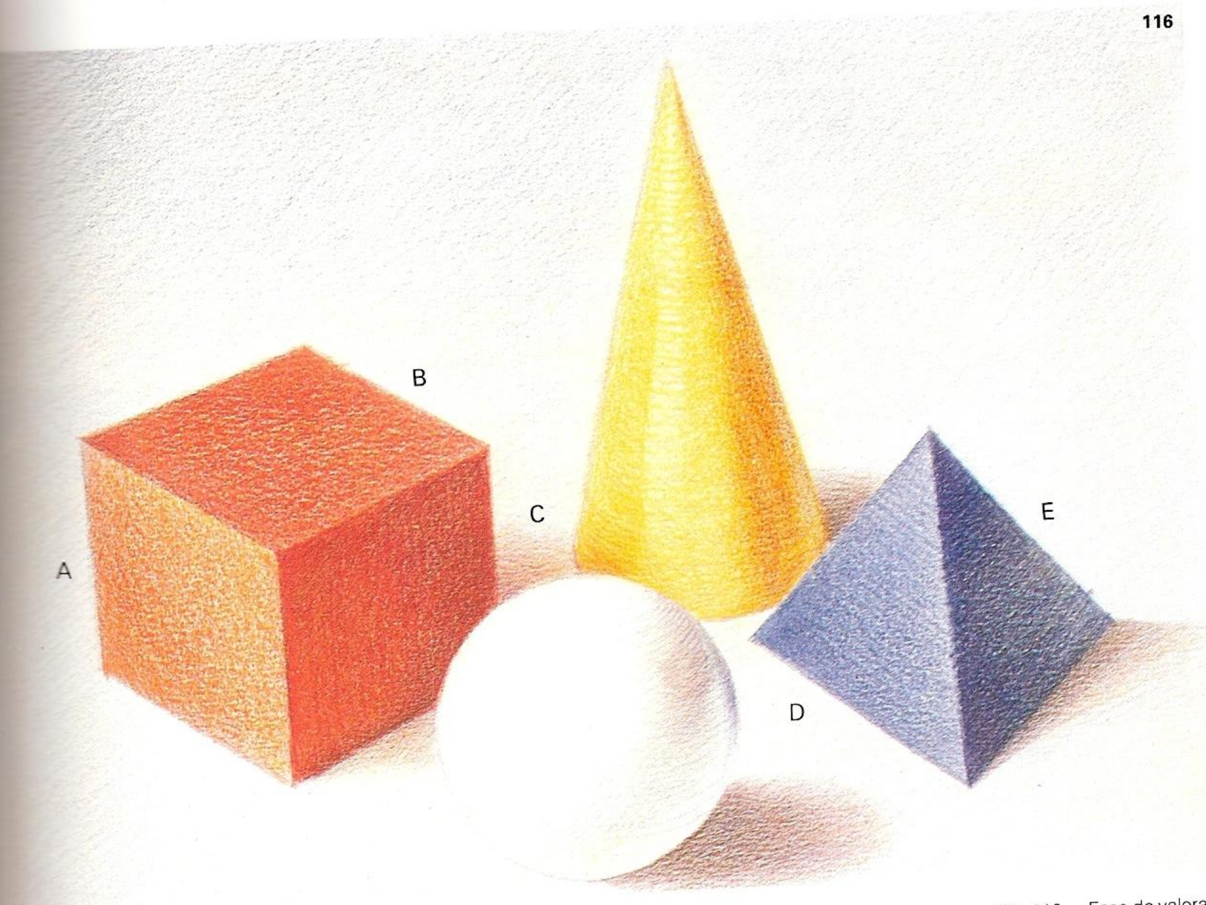


Fig. 116 — Fase de valoración tonal definitiva. Más color donde hay más sombra, concreción de perfiles y detalles. Ojo a las superficies planas. No tienen el mismo tono en toda su extensión. Ensaye en otros papeles todas las mezclas antes de aplicarlas sobre el dibujo definitivo.

Seguimos valorando, creando efectos de luz, sombra y reflejos que son cada vez más precisos.
Veamos:

El fondo

He acentuado el tono más intenso del fondo, por arriba, con azul oscuro degradado. He añadido gris medio a las sombras proyectadas. Gris, también medio, en la base. Siempre sin apretar demasiado el lápiz, respetando el grano propio del papel.

El cubo

Más rojo en todas las caras, con intensidad. Una capa de amarillo encima, para crear luminosidad.
Cara A: color degradado desde el ángulo inferior izquierdo al superior derecho del cubo.
Cara B: atención, se debe añadir azul oscuro a la derecha, en degradado hacia la izquierda.

La pirámide

Se intensifica el azul oscuro de las caras D y E de esta figura geométrica. Tono creciente hacia el ángulo inferior izquierdo de la cara D. También, hacia el mismo ángulo, en la cara E, y lo mismo hacia el pico superior.

El cono

Se añade siena y rojo —con suavidad— a la sombra de la derecha, respetando el grano del papel. Y en la base de la sombra de la izquierda. Observe atentamente el trazo: siempre sigue la forma curva de la figura.

La esfera

He añadido siena claro al gris que ya había puesto en la zona de sombra. Observe que esta sombra no llega hasta el límite de la esfera por la derecha. Un toque azul oscuro en este límite para marcar el reflejo azul que proyecta la pirámide. Trazos curvos.

El cuadro terminado

Se acabó. El bodegón geométrico está terminado. Obsérvelo bien antes de dar usted los últimos toques. En esta última fase, como siempre, se han precisado detalles, reforzado perfiles e intensificado algunas áreas de sombra de no demasiada extensión.

En el cubo he reforzado la línea inferior de la cara C para marcar bien esta arista, lo que concreta mejor la figura. He añadido gris oscuro a la sombra proyectada de la esfera. También he intensificado las zonas más oscuras de la pirámide (vértices izquierdo y superior de la cara E) añadiendo violeta. Y observe que la sombra proyectada de esta figura tiene dos sectores: uno más oscuro, próximo a la cara E, y otro más claro, a continuación. He remarcado con azul ese sector más oscuro. En la esfera no he hecho prácticamente nada nuevo. Estaba terminada en la fase anterior.

Y el cono. Vea cómo, desde su base, hacia arriba, en el centro de la zona en sombra, hay una línea curva que marca un reflejo. La he acentuado también.

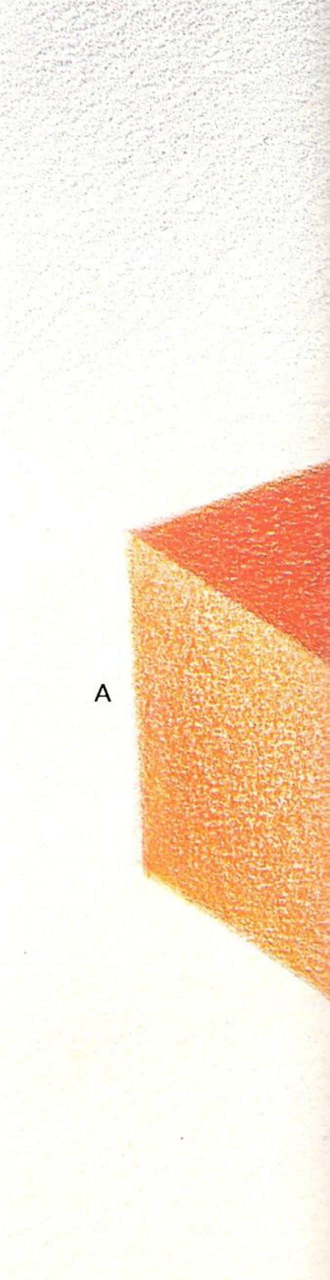
Fíjese en la sombra proyectada del cubo. No he añadido gris oscuro como en el caso de la esfera, sino amarillo. Esta sombra está teñida por el reflejo amarillo del cono. En cambio, a la sombra proyectada de esta figura, influida por el reflejo azul de la pirámide, le he sumado violeta.

También es el momento de retocar ciertos detalles con el lápiz bien afilado; sobre todo zonas de color que han quedado poco igualadas de tono. Eso, con cuidado, se puede arreglar ahora.

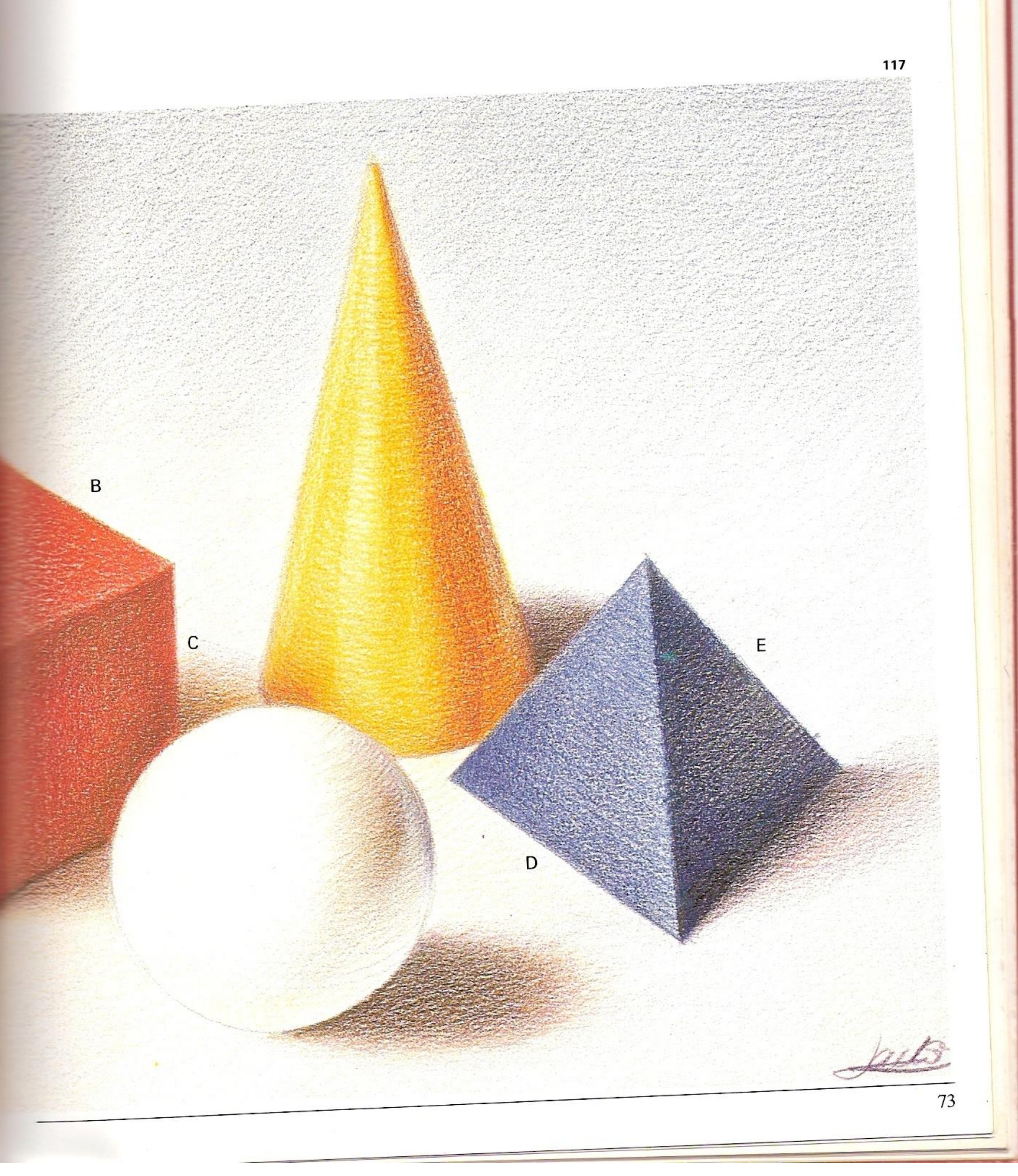
Y ya está todo. Como cuando hizo el cuadro del parque Güell, puede firmar y enmarcar. Bueno, antes de enmarcar deje que pasen algunos días. Es posible —nos ocurre a todos— que entonces «descubra» en su obra ciertos detalles que necesitan rectificaciones. Acentuar cierto sector de un color, perfilar una arista... Cosa de poco, desde luego.

Ya tiene usted dos obras en su haber.

Fig. 117 — Trabajo terminado, rematado. Todo está valorado, modelado y precisado. El resultado es bastante más rico de color que lo que era posible esperar de unos modelos a primera vista simples.



117



Cada vez mayor número de lápices, cada vez más colores, cada vez más dificultades, pero, también, cada vez un trabajo más apasionante, con mayor fascinación plástica. No hay placer mayor en el mundo que el experimentado por un artista mientras trabaja y resuelve a su gusto una obra difícil. Pronto va a sentir usted ese placer.
Vamos a dibujar ahora un rostro femenino y va a aparecer ante usted una novedad que es un reto: el *color carne*. El color carne son muchos colores, quizá más de los que se imagina. Yo he utilizado once lápices, casi todos ellos aplicados en la cara de la modelo. Sí, resulta imprescindible que pasemos por este ejercicio. ¿Se da cuenta de la cantidad de cuadros que hay con figuras humanas? Seguro que está deseando empezar. Pues empezamos.



118

Cuarto ejercicio práctico: Pintando un rostro femenino

"Sacar" el parecido

El modelo lo tiene usted aquí, a la derecha. Pero es mejor que, para trabajar, utilice la ilustración de la página 83. Todo se ve mejor.

Va a dibujar, precisamente, a esta señorita del sombrero de paja. Yo le voy a ir describiendo todos los pasos que he seguido hasta obtener ese resultado final y usted los va a seguir con la mejor voluntad del mundo.

Papel de dibujo de calidad, de grano medio, un papel corriente bajo la mano, como siempre, para proteger lo que ya ha dibujado, y la gama de colores que puede ver en la figura 125 (página 78).

En primer lugar, ya sabe, un encaje lineal en color azul, como el de la figura 120. Si le cuesta trabajo, hágalo en un papel aparte con lápiz grafito y cálquelo después, tal como le indicamos al pintar el paisaje del parque Güell.

Nuestro objetivo básico es trabajar con el color carne. En la página de al lado, a modo de demostración inicial, puede usted ver cómo se «fabrica» ese tono. Incluye hasta siete colores. ¿Se lo había figurado? Lea los pies de las figuras con atención.



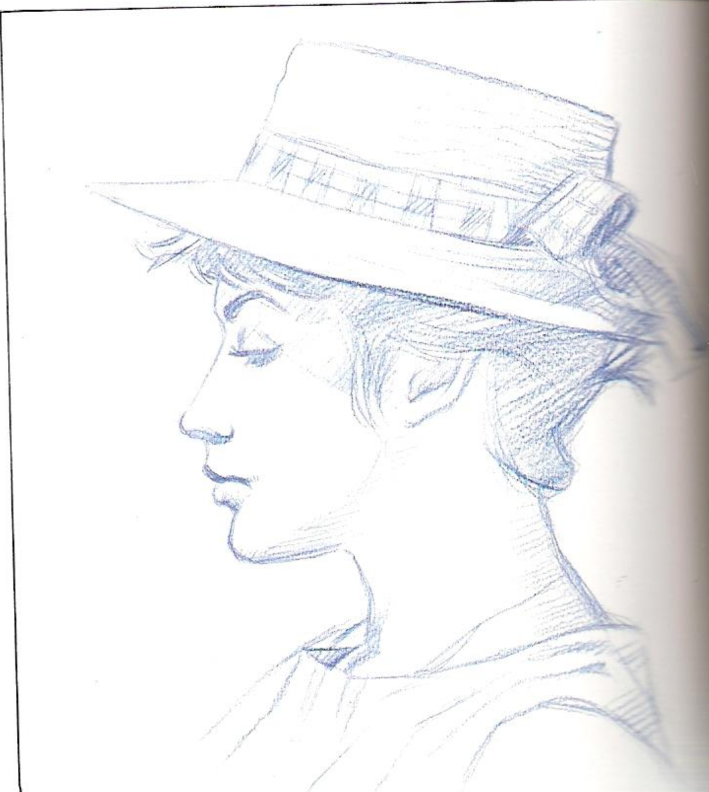
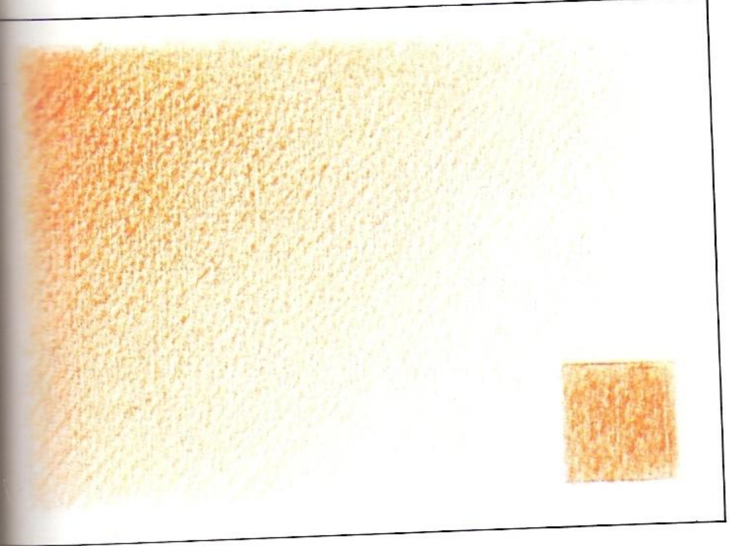


Fig. 119 — Éste es nuestro nuevo modelo. Bonito de verdad. Una muchacha con un sombrero de paja. Pero, para trabajar, utilice como referencia la ilustración de la figura 132. Todo está allí más claro.

Fig. 120 — Como siempre, en primer lugar, un encaje con lápiz azul. Cuídelo mucho. Tampoco es fácil. Si quiere, hágalo primero en un papel aparte y luego cálquelo sobre el papel de dibujo definitivo.

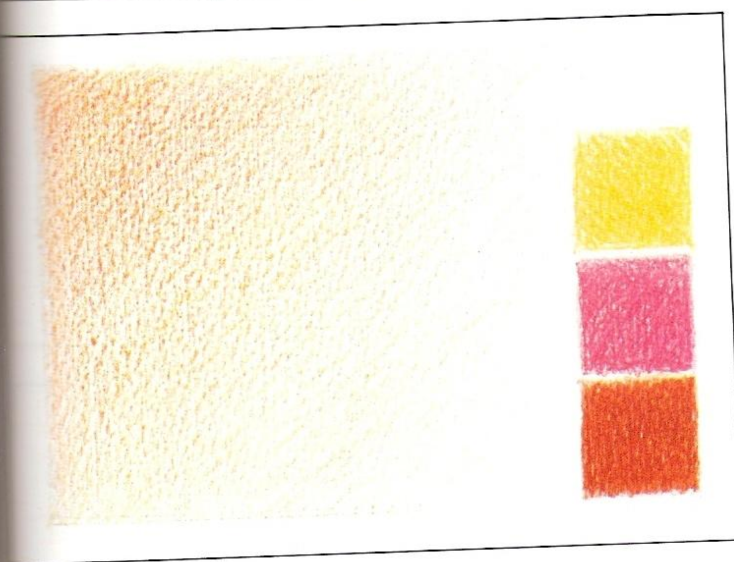
120





121

Fig. 121 — Vamos a investigar sobre el color carne antes de seguir adelante. Es fundamental. El color de base para pintar el color carne es el siena claro. Y podemos resolverlo con el lápiz de dicho color. Como puede ver aquí, intensificando de menos a más, es posible conseguir una buena gama de gradaciones.



122

Fig. 122 — Pero también podemos obtener el color siena mezclando amarillo, púrpura y rojo. Es un camino más adecuado, anótelo. Con la mezcla de estos tres colores conseguimos un siena más vibrante de color; es posible matizar una tendencia rojiza, o acarminada, o más luminosa mediante el amarillo. Sin embargo, fíjese, este color sólo es el de base. No es *todo* el color carne. El tono de la piel es mucho más rico y complejo.



123

Fig. 123 — Porque, además del color de base, en la carne se producen sombras, reflejos y reverberaciones de otros colores. La realidad la tiene aquí. En el color carne intervienen, aparte del amarillo, púrpura y rojo, los verdes y los azules, fundamentales para las sombras. De la adecuada conjunción de estos siete colores que ve en la ilustración, depende la consecución de un buen color carne.

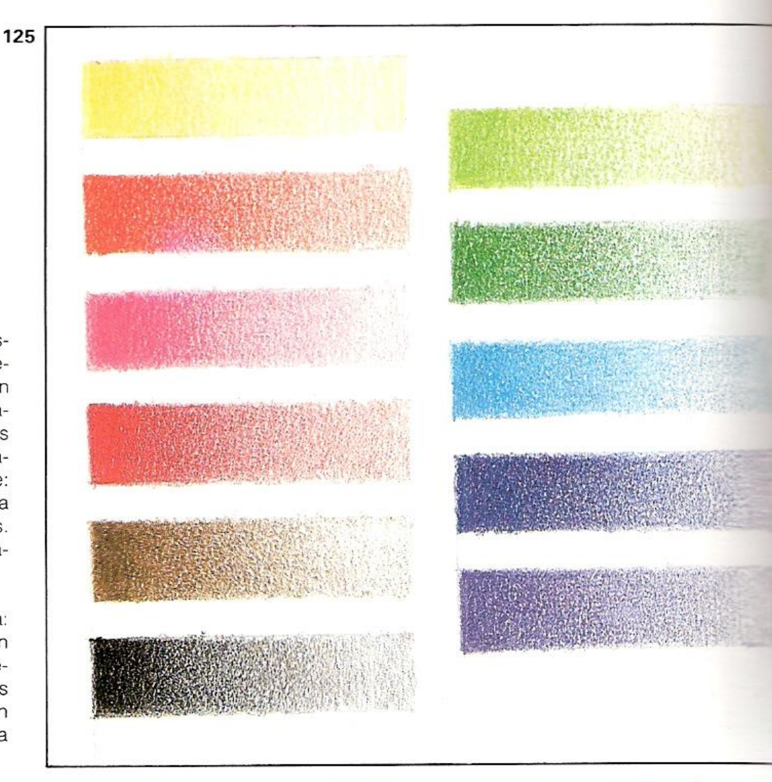
Preparación

Antes de empezar, una advertencia que es fundamental: cuide la dirección del trazo. Vea el dibujo-esquema de la derecha. Sin que sea una imposición absolutamente rígida, es importante que su trazo se adapte, más o menos, a las direcciones y curvaturas que observa en este dibujo. Se trata, como ya hemos dicho, de que las líneas *sigan las formas de los volúmenes*. Es el modo de conseguir un trabajo de presencia coherente y limpia.
Sobre la limpieza también tengo algo que decir. Importa especialmente en este dibujo una pulcritud completa, sobre todo en lo que es piel o carne. Un rostro femenino no puede presentar manchas o suciedades. Por eso, extreme su cuidado en este sentido. Más que nunca, vaya de menos a más quedándose corto si es preciso. Tiempo habrá de acentuar el color. Pero no borre, por favor, no trate de rectificar. Más vale, si esto ocurre, que empiece de nuevo el cuadro.
¿Estamos? Pues tome en su mano izquierda los once colores, cuya gama se reproduce abajo a la derecha, y manos a la obra.



124

125



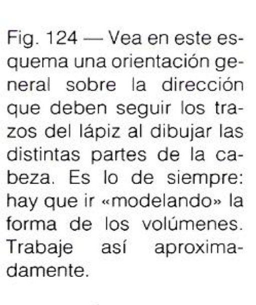


Fig. 124 — Vea en este esquema una orientación general sobre la dirección que deben seguir los trazos del lápiz al dibujar las distintas partes de la cabeza. Es lo de siempre: hay que ir «modelando» la forma de los volúmenes. Trabaje así aproximadamente.

Fig. 125 — Nuestra gama: once colores que, en un momento u otro, aplicaremos al color carne. ¿No es asombroso que se dé en la piel humana una gama de matices tan rica?

Estado 1

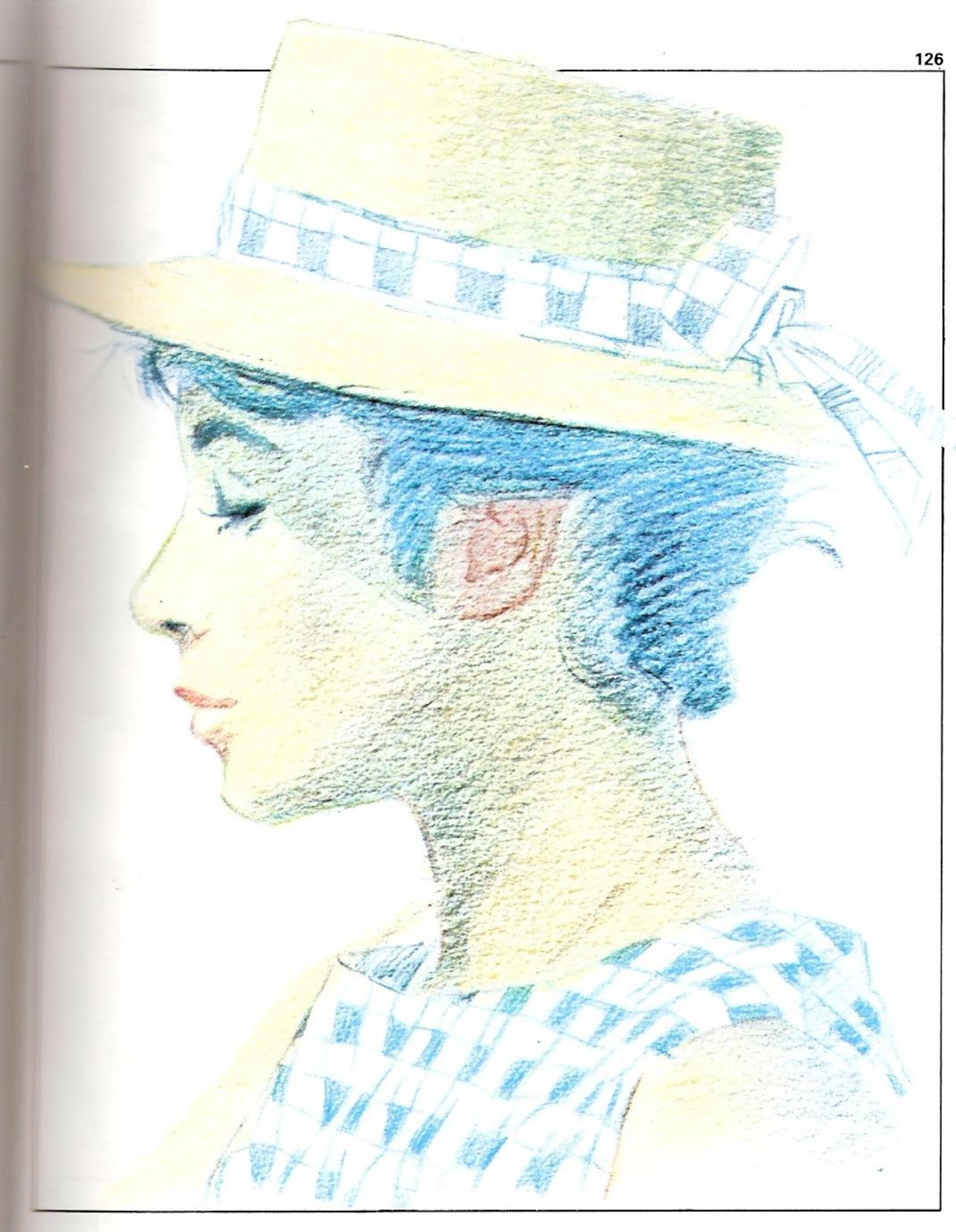


Fig. 126 — Vea qué colores he utilizado, y dónde, en esta primera fase de entonación general. Siga el mismo proceso:
— *En todo el dibujo, incluidas las sombras, menos en el lazo del sombrero y en el vestido:* Amarillo suave.
— *En la cara y los brazos:* Rosa claro, de derecha a izquierda, degradando hacia esta zona, que está plenamente iluminada. Esa parte no se toca. Hemos obtenido un naranja claro al mezclar con el amarillo que ya teníamos.
— *Oreja y labios:* Púrpura suave.
— *Sombra de la cara, cuello y brazos:* Verde claro. Mezclado a los colores anteriores, con suavidad, provocará un efecto de sombra iluminada. En el pómulo y la barbilla, insista más con el verde, pero no mucho. Sólo algo más.
— *Cuello:* Refuerce todo el cuello con un rojo muy suave.
— *Sombra de la nariz:* Púrpura muy débil; más verde a medio tono.
— *Cabello, ceja y ojo:* Azul oscuro. Perfilando en la ceja, párpado y pestañas, aunque no demasiado para no quitar efecto de atmósfera. Trace el cabello siguiendo el sentido del peinado.
— *Sombrero de paja:* Siena y verde en las áreas de sombra, degradando hacia la izquierda. Y dé otra capa de amarillo.
Como final, retoque y refuerce todas las zonas que lo necesiten hasta conseguir una entonación semejante a la que ve en esta ilustración.

La entonación general. No crea, aquí ya han intervenido siete colores. Se trata, como siempre, de obtener enseguida una primera valoración tonal del conjunto. Nos servirá de base para pasar al segundo proceso de modelado más preciso. En el pie de la figura 126 le indico los colores que he utilizado y dónde los he aplicado. Se lo puedo sintetizar así: en primer lugar he manchado de amarillo toda la cabeza, incluidas las zonas de sombra, reservando tan sólo la cinta del sombrero y el vestido. Después, un rosa suavísimo encima, sin llegar a la parte izquierda de la cara y el brazo, plenamente iluminados.
Y las sombras, conseguidas con verde, azul, rojo siena y púrpura. También, azul oscuro para el pelo, carmín para los labios y la oreja; y azul intenso para el párpado, las pestañas, la ceja y el agujero de la nariz. Y, sobre todo, suavidad siempre, respeto al grano del papel. Y el trazo siguiendo la forma de los volúmenes. Mucha limpieza.

Estado 2



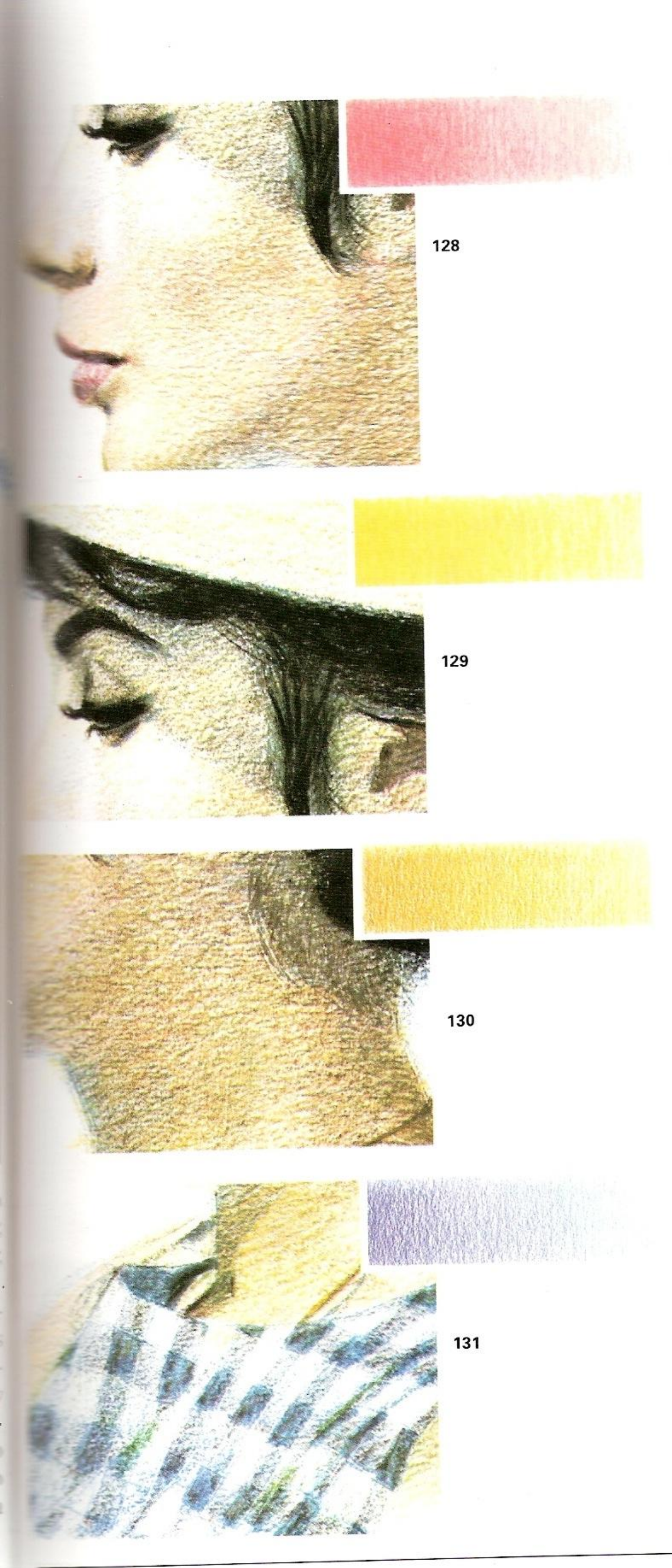
Fig. 127 — Estado intermedio. Así he trabajado:
— *Sombra de la sien, pómulo y mejilla:* Añado más verde claro, con suavidad. Y más amarillo, sólo en la sien.
— *Mandíbula y parte inferior de la barbilla:* Hay que oscurecer: siena claro. Atención: azul claro bajo la sotabarba. Y ya que tiene este color en la mano, dé también azul debajo del labio inferior.
— *Cogote, sien y patilla:* Azul y negro, alternativamente. Deje que se vea el azul por algunas zonas para que «respire» el negro. En los alrededores de la patilla, azul claro, púrpura, verde oscuro y siena claro, a fin de conseguir las tonalidades grisáceas y azuladas que puede ver.
— *Ceja y ojo:* Negro y azul oscuro.
— *Oreja:* Algo más de púrpura; azul claro y azul oscuro, modelando las formas de la oreja.
— *Labios:* Más púrpura. Para las sombras, azul claro y negro. Las zonas con brillos, no las toque.
— *Sombra de la nariz:* Aplique rojo, verde claro, verde oscuro y púrpura, degradando y modelando según puede ver en la ilustración.
— *Agujero de la nariz:* Siena y negro, con intensidad.
— *Cuello:* Verde claro de fondo, verde oscuro y rojo, degradando de más a menos para dejar visible el verde claro.
— *Sombrero:* Verde claro y siena claro, a pequeños trazos, degradando.
— *Vestido y lazo del sombrero:* Azul oscuro, violeta y púrpura. Observe atentamente el modelo y trabaje con estos motivos en función de todo lo que ve en él.
Estamos terminando.

En pintura, el modelo va surgiendo como de una nebulosa para irse concretando, definiendo cada vez más. Atravesamos el importantísimo estado intermedio de definición. También en el pie de esta figura 127 le indico los colores que he añadido y dónde. Pero usted puede ver ya de lo que se trata: he reforzado las zonas más oscuras aplicando y mezclando una serie de colores que a primera vista pueden parecer insospechados.

Verde claro y amarillo para la sombra de la sien y el pómulo (está el reflejo amarillo del sombrero); carmín y azules para la oreja, azul claro y negro en los labios, rojos y verdes para la sombra de la nariz, verdes en el cuello.

Como ve, una auténtica sinfonía de color. Y todo es completamente lógico. Las cosas tienen sus colores propios más todos cuantos reflejan los objetos que hay próximos.

Y eso sí, he trabajado en todo momento respetando el grano del papel, dejando libres puntos blancos que permiten la aplicación de nuevas capas de color.


128
129
130
131

Caminamos hacia el final, hacia el remate de nuestra obra. Permítame que sea detallista en lo que se refiere a los tonos de la cara, porque vale la pena.

Pómulos y mejilla (fig. 128)

Sobre la base que ya teníamos de amarillo suave, púrpura también suave y rojo, añada verde claro, todo en pasadas tenues, sin tapar el grano del papel. Más intenso bajo el pómulo, más ligero en el resto.

Sien, patillas y ojo (fig. 129)

La sombra del sombrero cae directamente encima de la sien. Ahí ya hemos dado todos los colores básicos de la carne. Permanece la luminosidad del amarillo y del verde claro, pero podemos añadir algo más de amarillo para acentuar el reflejo del sombrero, que es de este color. Sin embargo, es preciso oscurecer: he aplicado azul claro y oscuro.
Junto a la patilla, azul y verde oscuro. En la ceja, las pestañas y el párpado, negro y azul oscuro. Ahora no importa que nos «comamos» el grano del papel.

Mandíbula y cuello (fig. 130)

Aquí hay sombra, pero no tanta como bajo el ala del sombrero. Persiste la luminosidad ambiente; no he aplicado azules. Más verde y siena claro. Se oscurecerá todo, pero se mantendrá la luz agazapada en la sombra. Azul oscuro en el cogote, más algunos puntos de rojo.

Parte inferior del cuello (fig. 131)

Sobre los colores de base, aplique más amarillo. Aquí vuelve a haber luz y hay que definirla. También algo de siena claro. Cuidado con las armonizaciones de esta zona.

En fin, hay un principio general que debe tener claro siempre: se trata de que, sobre el color carne de base (amarillo, púrpura y rojo), se aplica, según las sombras sean más o menos intensas, verde claro, verde oscuro, azul claro o azul oscuro; a veces, rojo. Con mayor o menor intensidad, según sea la oscuridad de la sombra. En ocasiones, para dar luminosidad, amarillo o siena claro.

El cuadro terminado

Aquí tiene usted el perfil de la señorita completamente terminado. Según mi punto de vista, desde luego, porque el momento en que un cuadro está «terminado» depende en gran parte del criterio de cada artista. Hay quien acaba más; hay quien acaba menos. Pero sobre eso no se puede aconsejar nada. Es cosa de cada uno.

Le llamaría la atención en este estado final sobre algunos detalles que son importantes: esa línea azul bajo el mentón y el borde izquierdo del cuello, que no son sino el reflejo del azul del vestido. Le recordaría que el carmín aplicado a la oreja en la primera fase —que tal vez le pareciera extraño— nos ha servido para que esta oreja, finalmente, tenga ese tono ligeramente más rojizo que presenta esta parte de la cabeza.

Le haría observar cómo atrás, en el pelo, han quedado visibles trazos azules espontáneos. Los he dado a propósito: esos trazos le proporcionan «aire» al conjunto, atmósfera, y le restan dureza al perfil oscuro del cabello. Y le haría observar también cómo los labios pintados, que en el recuerdo son simplemente rojos, en realidad contienen tres colores: púrpura, azul claro y negro...

Le haría ver, finalmente, la limpieza absoluta que presenta esta obra; cómo, después de bastantes pasadas de los lápices sobre el papel, aún quedan puntos blancos por cubrir; cómo se percibe todavía el grano, circunstancia que también añade atmósfera al cuadro. Es decir, le haría ver cómo es posible conseguir sombras de cierta intensidad sin necesidad de machacar el lápiz sobre el soporte.

Y también le diría que, antes de afrontar usted la última fase de este trabajo, observe el modelo con todo detalle, y retoque, acentúe, repase y concrete aquellos pormenores que no haya visto antes.

Estoy seguro de que su tercera obra está aún mejor realizada que las anteriores. Le aseguro que me siento tan satisfecho como usted.

Fig. 132 — Y éste es el final. He intentado todo el tiempo expresar la idea de *retrato pintado del natural*, es decir, con un acabado libre, espontáneo, de contornos y perfiles sueltos, sobre todo en partes no esenciales, como el sombrero, el cabello, el vestido. He procurado, además, mostrar las características del medio de los lápices de colores, realzando la superposición de colores, respetando el grano del papel y destacando en algunos puntos el trazo, de modo que se apreciara fácilmente que esta cabeza ha sido resuelta con lápices de colores.



132

Ya recuerda lo dicho páginas atrás sobre que «pasito a pasito...». Bien, yo creo que vamos a ir ya de zancada en zancada. Porque usted domina los recursos básicos —y más que básicos— del trabajo con los lápices de colores. Los hemos usado hasta ahora al modo clásico, siguiendo todos los cánones del arte de siempre. La zancada de ahora consiste en acuarelar los lápices de color. Los principios son los mismos, sólo que después añadimos agua. Y usamos el pincel, un instrumento que, a quienes no están familiarizados con él, les suele dar bastante miedo. Es posible que el correcto manejo del pincel en ciertas técnicas, con color, no sea fácil. Pero ahora usted no va a usar color. Sólo agua limpia.



133

Quinto ejercicio práctico: Pintando con lápices de colores acuarelables

Preparación

Una tetera, una taza con su plato, una cucharilla y tres piezas nada clásicas de ajedrez. Una base más o menos rosada y un fondo de tono gris-siena. Éste es el modelo que vamos a pintar acuarelando nuestros lápices.

¿Le parece que tiene poco color? Lo hemos hecho a propósito. Así, con poco color, podremos concentrarnos con mayor atención en lo que es propiamente la técnica del acuarelado, ajenos más o menos a problemas cromáticos. Que también los tiene, no se vaya a creer.

Usted podría intentar trabajar con otro modelo similar y no me parece mal. Pero le aconsejo que primero pinte este que tiene delante, siguiendo —también más o menos— las directrices que yo le iré indicando.

Todo es lo mismo que cuando trabajamos sólo con los lápices. Un papel de grano medio, otro papel protector debajo de la mano, los colores que puede ver en la figura 136... Más los elementos que necesitamos para acuarelar. Agua limpia en un recipiente amplio y pinceles de pelo de marta. ¿Qué tipo de pinceles, o mejor dicho, de qué tamaño? Yo particularmente, he utilizado tres: uno mayor para grandes áreas (los fondos), del número 12; otro mediano para el grueso del trabajo, del número 7, y uno menor, del número 3, para detalles. Teniendo en cuenta que he trabajado al formato que puede ver en la página 95.

Lo que vamos a hacer no es ni una pintura a la acuarela, ni un trabajo con lápices de colores. Y, aunque participa de los dos medios, se trata de otra cosa. El lápiz acuarelado produce manchas como la acuarela, pero distintas. Debajo se siguen viendo los trazos del lápiz (vea l figura 135). Esta circunstancia proporci na un carácter mixto a los trabajos h chos por este procedimiento, a medio c mino entre la pintura y el dibujo.

Tienen las características de mancha de la acuarela, pero, también, la pers nalidad del trazado hecho con lápiz. resultado son obras de presencia fres ágil y espontánea, realmente magnífica todo nos sale bien. ¿Qué le parece si, a tes de empezar, efectuamos algunas pr ticas?



134

Fig. 134 — Un bodeg sencillo, sin grandes co plicaciones de color pa que podamos concentra nos mejor en la resoluci de los problemas q plantea el acuarelado d lápiz.

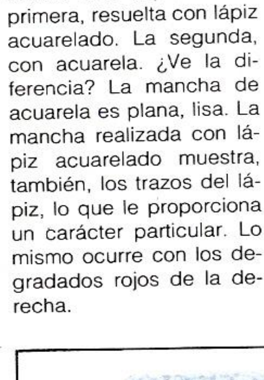
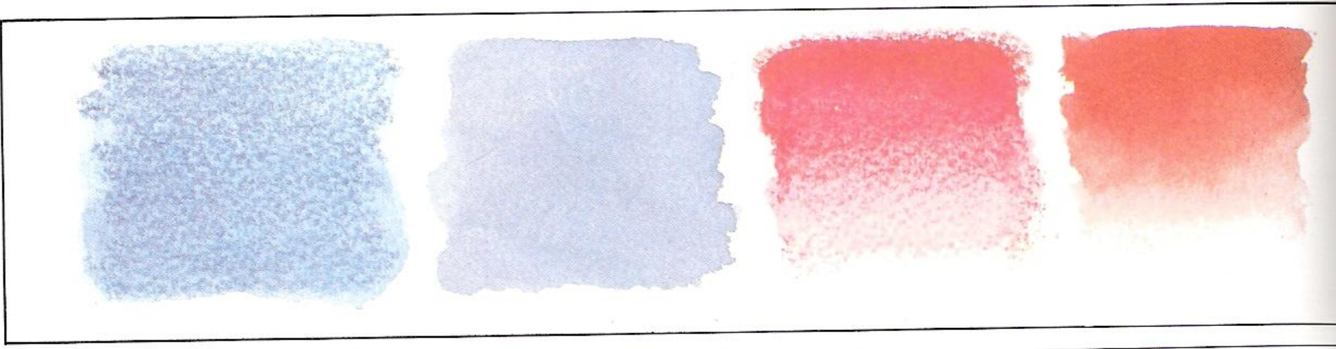
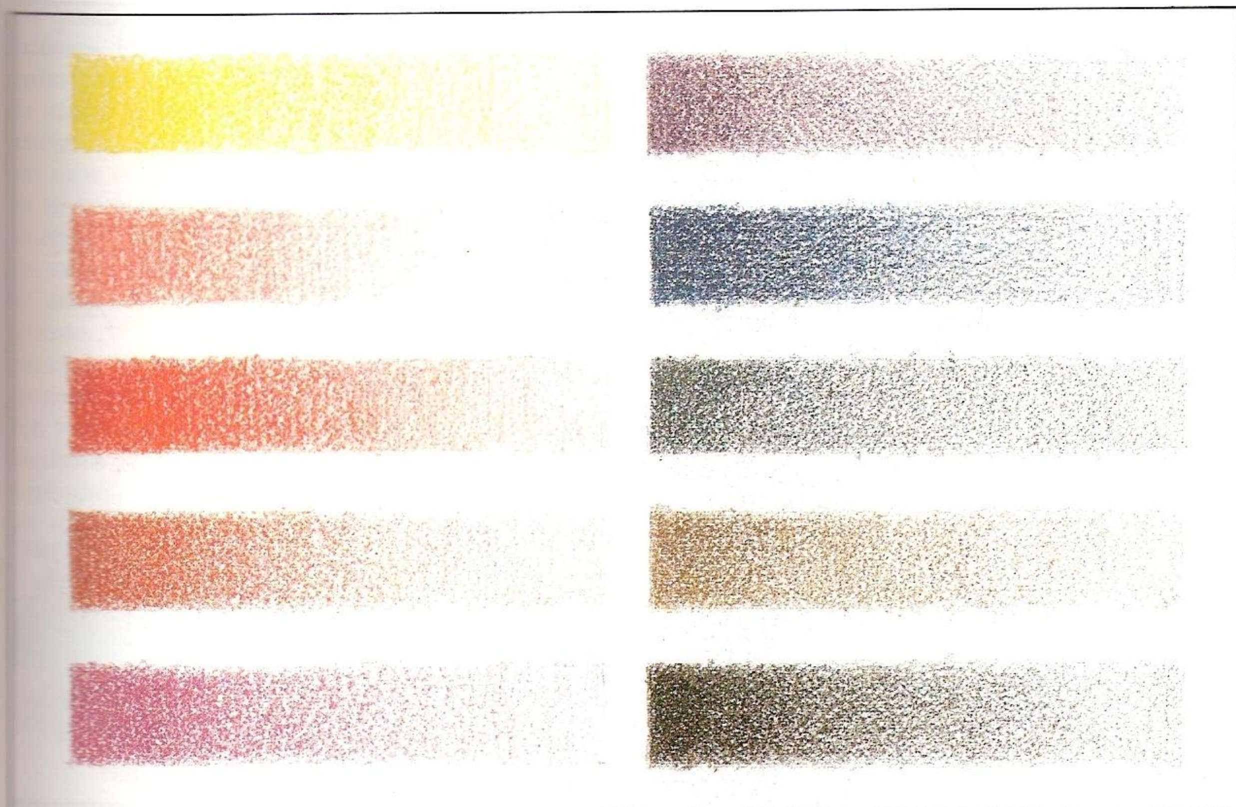


Fig. 135 — Dos manchas azules a la izquierda. La primera, resuelta con lápiz acuarelado. La segunda, con acuarela. ¿Ve la diferencia? La mancha de acuarela es plana, lisa. La mancha realizada con lápiz acuarelado muestra, también, los trazos del lápiz, lo que le proporciona un carácter particular. Lo mismo ocurre con los degradados rojos de la derecha.





136

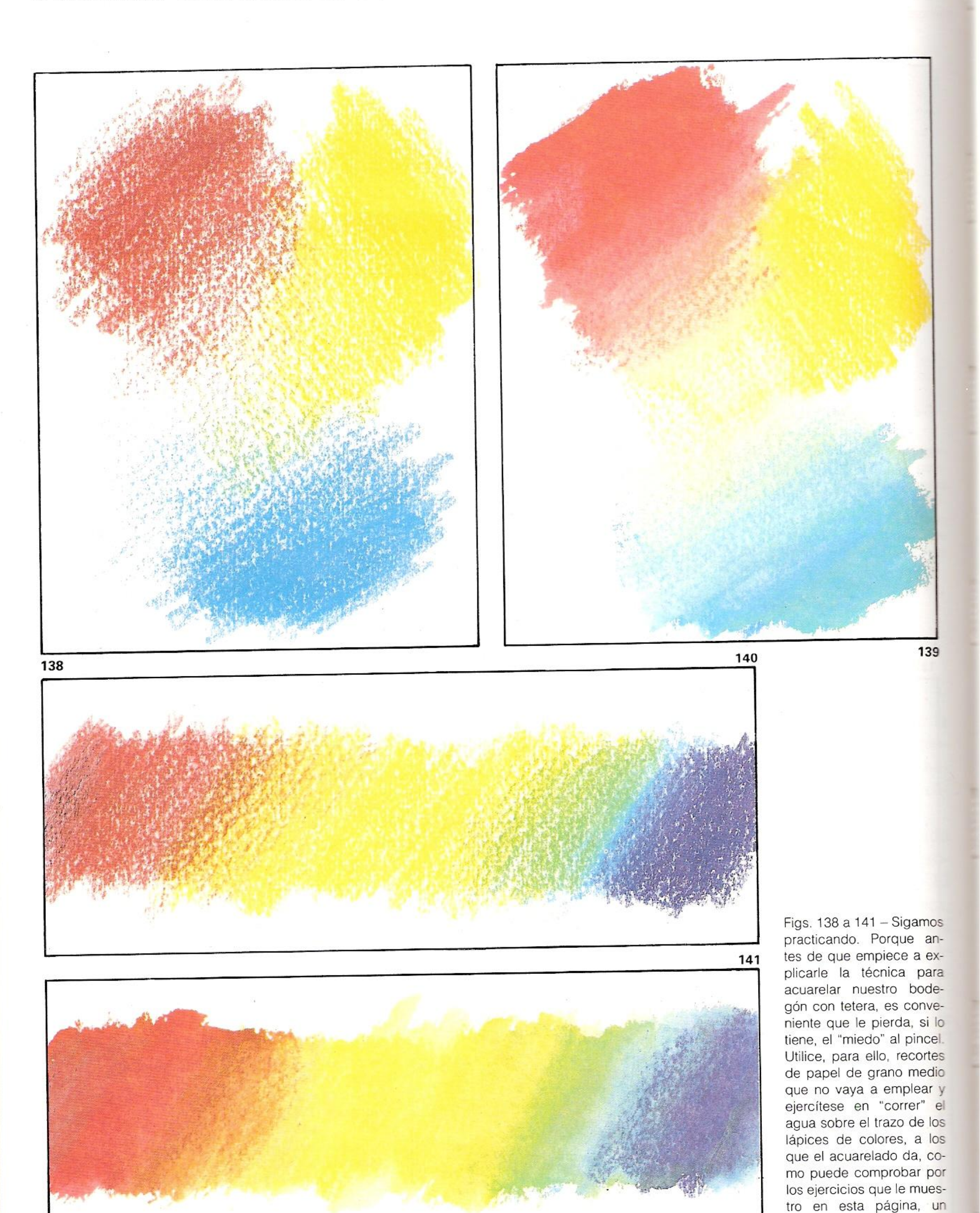
Fig. 136 — Diez lápices acuarelables para nuestro bodegón de la tetera, la taza y las piezas de ajedrez. Es la gama adecuada para un trabajo en el que predominan los rojos y los sienas agrisados.

137



Fig. 137 — Realice esta práctica. Podrá comprobar cómo se funden dos colores mediante el agua. Se «pone» agua en uno y otro color. Después, corriéndola hacia abajo con el pincel, la reunimos para obtener una mezcla del violeta y el rosa. El agua de ambas manchas, que transporta partículas de color, se mezcla para producir un nuevo tono.

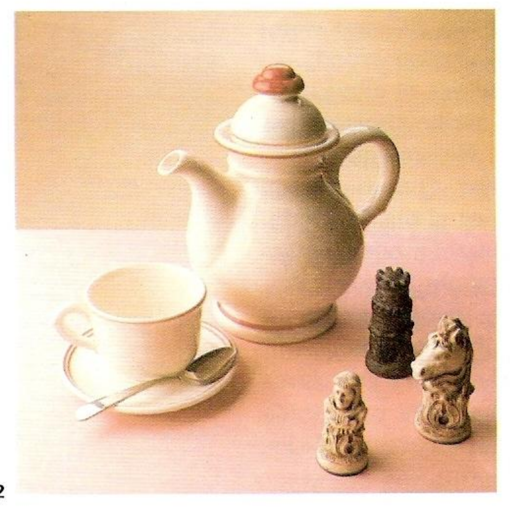
Prácticas con colores acuarelables



Figs. 138 a 141 – Sigamos practicando. Porque antes de que empiece a explicarle la técnica para acuarelar nuestro bodegón con tetera, es conveniente que le pierda, si lo tiene, el "miedo" al pincel. Utilice, para ello, recortes de papel de grano medio que no vaya a emplear y ejercítese en "correr" el agua sobre el trazo de los lápices de colores, a los que el acuarelado da, como puede comprobar por los ejercicios que le muestro en esta página, un acabado intermedio entre el dibujo y la acuarela.

Encajado

Ha practicado lo suficiente —y el «suficiente» lo debe poner usted mismo— como para sentirse más o menos seguro de atacar la empresa del bodegón de la tetera.
Ya sabe cómo empezar: encajando. Yo lo he hecho en esta ocasión con el color violeta. Da lo mismo que con el azul. Es un color que luego quedará perfectamente integrado en el conjunto. Lápiz bien afilado. Y, como siempre, puede hacerlo primero en un papel aparte y calcarlo después como le explico en la página 103. En todo caso, las formas básicas de los modelos deben quedar perfectamente delimitadas, así como las zonas principales de sombra. ¿Empezamos a colorear?



142

143

Figs. 142 y 143 — Iniciamos nuestro bodegón con un encaje, como siempre. Esta vez se ha hecho con el lápiz violeta. Es correcto; este color quedará después «absorbido» por la tonalidad general del cuadro. La simetría de la tetera tal vez no le resulte fácil. Ya sabe, si tiene problemas, haga el encaje en un papel aparte y cálquelo después sobre el definitivo.

Estado 1

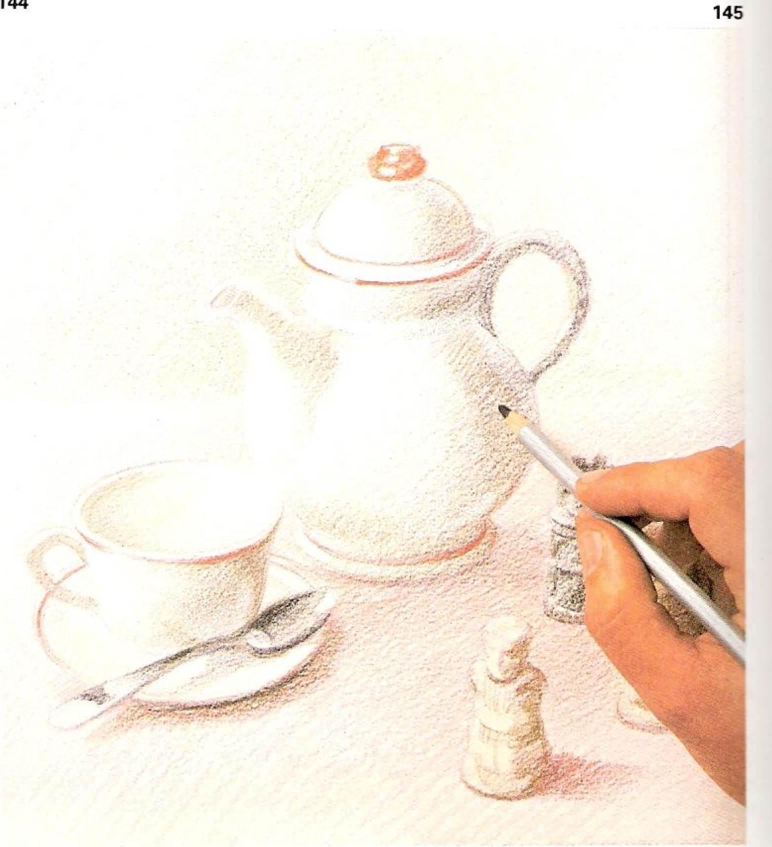
En principio, trabajamos como si nada fuera diferente, sin pensar que tenemos que acuarelar después. Dibujamos a lápiz tratando de valorar, modelar, sombrear, crear luces y penumbras... Como siempre. De menos a más, con suavidad.

En la figura 144 puede ver el dibujo terminado. Por esta vez me he ahorrado las fases y su descripción. No crea que tengo menos ganas de trabajar. Quiero que, en esta ocasión, usted, por sí mismo, indague en las ilustraciones y el modelo la forma en que he solucionado este trabajo. Tiene ya la suficiente experiencia para «verlo» por sí mismo. No obstante, le diré que hay una base de siena y gris claros por todo el dibujo, matizada y valorada en las zonas de sombra con el resto de los colores.

En las sombras de la taza y la tetera hay gris y siena. También violeta (fig. 145). En la sombra interior de la taza he dado amarillo (es un área con luz). Los rojos se acumulan en la base. El fondo de pared lo he resuelto con capas muy suaves de amarillo, gris claro y siena... Las figuras blancas de ajedrez también contienen gris claro y siena, más un poco de amarillo. Asimismo la torre negra, sólo que aquí he utilizado el gris más oscuro y no he aplicado amarillo. La sombra proyectada del plato está compuesta por el gris del fondo, siena intenso y rojo...



144



145

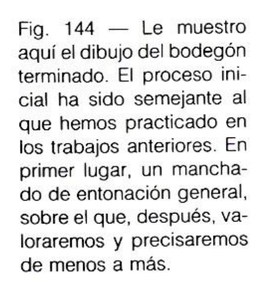


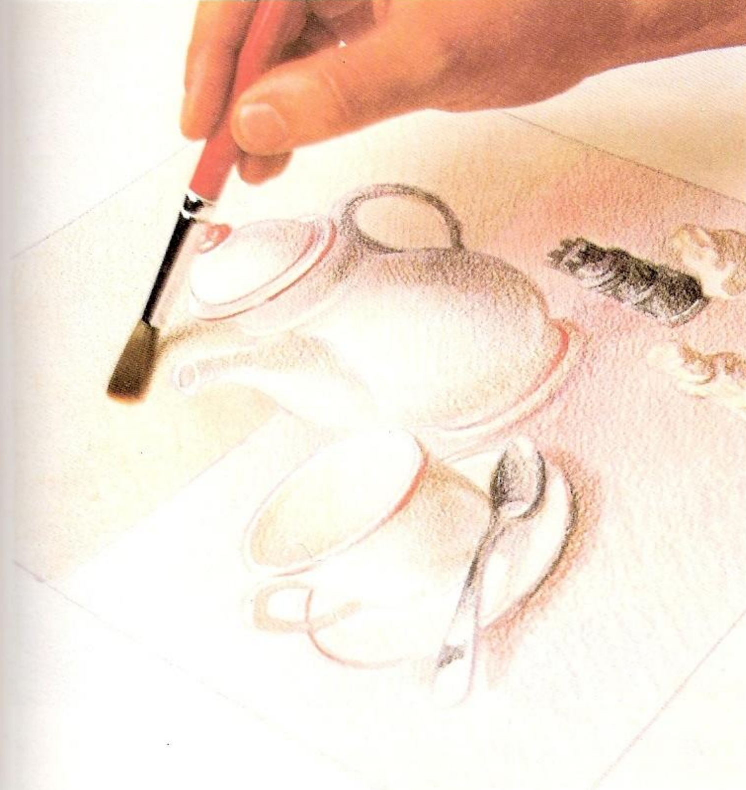
Fig. 144 — Le muestro aquí el dibujo del bodegón terminado. El proceso inicial ha sido semejante al que hemos practicado en los trabajos anteriores. En primer lugar, un manchado de entonación general, sobre el que, después, valoraremos y precisaremos de menos a más.

Fig. 145 — Valorando con gris la panza de la tetera; luego pasamos a la taza, a las figuras de ajedrez, a los fondos... Mezclando color, como si no fuésemos a acuarelar.

Estado 2



146



147

Como siempre, al final, he delimitado los perfiles más oscuros (fig. 146) y he dado ciertos toques lineales con negro o gris muy intenso: vea los trazos limpios y directos que marcan las formas de la torre negra... O la línea que determina el borde exterior derecho del plato, o el reflejo del mango de la cucharilla. También, los trazos que perfilan, por la derecha, la silueta del caballo. Y los adornos púrpura de la tetera y la taza...

Todo como en los ejercicios anteriores, sólo que ahora tiene usted más autonomía, la que se merece, desde luego, después de 90 páginas trabajando juntos. Y llega el momento de acuarelar. Es, realmente, el objetivo al que queríamos llegar. Como ve en la figura 147, he comenzado por el fondo.

Tomo el pincel grande, lo empapo de agua y empiezo a aplicarlo sobre esa zona. ¿De qué forma? Con orden. Comienzo por el ángulo superior izquierdo y desciendo junto al límite lateral del cuadro hasta llegar a la mesa, con agua abundante. Debe quedar, a la izquierda, como una especie de charco alargado. Luego voy corriendo el agua hacia la derecha. Poco a poco y *sólo el agua*. No se trata de *frotar* con el pincel sobre el papel, sino de correr el agua. Cuando vea que el charquito va perdiendo nivel, vuelva a mojar el pincel. Hasta llegar al límite del cuadro por la derecha y por abajo, junto a la mesa.

Fig. 146 — Fase de acabado. Remate de detalles lineales, como puede ver aquí; intensificación de las sombras más oscuras en áreas pequeñas; labor de concreción y definición de todo aquello que exija toques finales de refuerzo y ajuste.

Fig. 147 — Ahora sí. Empezamos a acuarelar. Pincel y agua. Hay que «bañar» todo lo que hemos pintado. Pero con un orden determinado. Como puede observar, hemos comenzado a acuarelar por los fondos. Abundante agua, pincel grande, de izquierda a derecha.

Estado 3

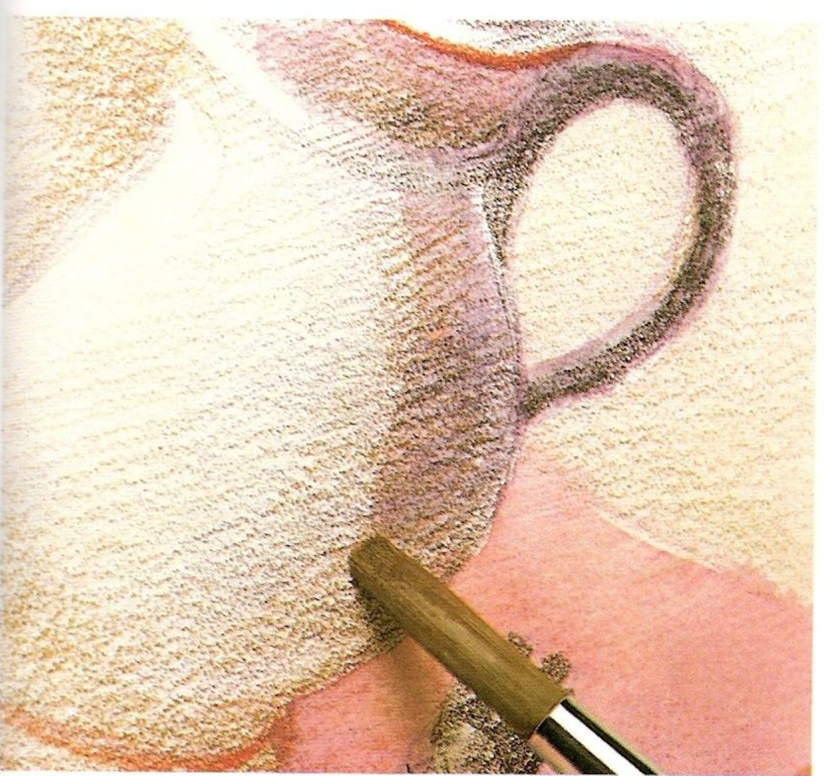
Y seguimos acuarelando. Yo he continuado con la base entonada en rojos y púrpuras. Es lo más lógico. Actúo como en la pared del fondo.
He comenzado por la izquierda, con abundante agua, para irla corriendo hacia la derecha. Pero en esta ocasión es algo más complicado: empiezo junto al pitorro de la tetera, me voy hasta el lateral izquierdo, bajo hacia la base del cuadro bordeando la taza y el plato, luego hacia la derecha, hasta el alfil blanco. Aquí pongo más agua, abundante, y me voy hacia arriba (fíjese, no hacia la izquierda), paso entre el plato y el alfil (fig. 148), entre la torre y la tetera y llego hasta el límite con la pared. Necesito que haya quedado una buena cantidad de agua entre el plato, la tetera y las figuras de ajedrez. ¿Para qué? Es preciso salvar el obstáculo de las piezas de ajedrez sin que el agua se seque en ninguna parte. Eso produciría una mancha.
Ahora corro el agua hacia la izquierda, pasando entre el alfil y el caballo y, por arriba, sobre la torre y también sobre el caballo.
Es decir, se trata de buscar un camino *seguido* para el agua y, cuando hay obstáculos en medio, encontrar la fórmula más viable para que no se seque el agua mientras nos bifurcamos en varias direcciones. Ahora hay que esperar a que se seque lo que acabamos de hacer. Preste atención a esto:
No se puede acuarelar ninguna zona nueva hasta que se haya secado completamente la anterior.
Salvo que las zonas a acuarelar no se toquen. Pero, en este caso, acuarelemos lo que acuarelemos, siempre estará en contacto con la zona recién mojada. A esperar, pues.

Todo seco ya. Continúo, modelo por modelo y parte por parte de cada modelo. Es decir, la tetera, por ejemplo. Pero, dentro de la tetera, primero la tapa y después el resto del recipiente. ¿Por qué es esto así? Para modelar bien cada sector.
Fíjese: hay que acuarelar desde las áreas más oscuras a las más claras. Vea la figura 149. Al acuarelar el cuerpo de la tetera, empiezo por la parte más sombreada y luego voy corriendo el agua hacia la izquierda, hacia la zona más clara.
Atención otra vez aquí. En las áreas pequeñas, como en el cuerpo de la tetera, hay que usar bastante menos agua que en los fondos. De otro modo nos sobraría mucha. Es más, para conseguir un buen degradado en estas zonas menores, es preciso dar el primer toque de agua, secar el pincel con un papel absorbente y luego seguir corriendo el agua que dejamos puesta antes. Si ve que todavía sobra, seque de nuevo. El caso es llegar a la zona con luz llevando un resto de agua inapreciable.
Y así, poco a poco, hasta completar todos los objetos. En los modelos pequeños, como las piezas de ajedrez, un solo toque del pincel mediano, con poca agua, basta. Hemos terminado.



148

Fig. 148 — En los fondos donde se interponen objetos (la tetera, la taza, las figuras de ajedrez) hay que procurar buscar los caminos más fáciles y directos para el recorrido del agua, cuidando de que no se seque, a fin de obtener un acuarelado plano y sin «cortes». Estudie, antes de empezar a correr el agua, qué caminos va a seguir con ésta.



149

Fig. 149 — Y una vez que los fondos están resueltos, comenzamos con el resto de los elementos. Motivo por motivo y parte por parte de cada motivo. Cuidado con los degradados. Lea el texto con atención en lo que se refiere a este tema. Y no pinte una zona hasta que no se hayan secado las que estén lindando con ella.

El cuadro terminado

150

Fig. 150 — He terminado. ¿Es una acuarela? No del todo. ¿Es un dibujo a lápiz? Tampoco del todo. Es otra cosa; una pintura que participa de la ligereza de ambos medios. Hay manchas de color, pero también trazos. Algo distinto con el encanto de lo fresco y espontáneo. Seguro que se aficiona a esta técnica cuando vaya descubriendo sus secretos.

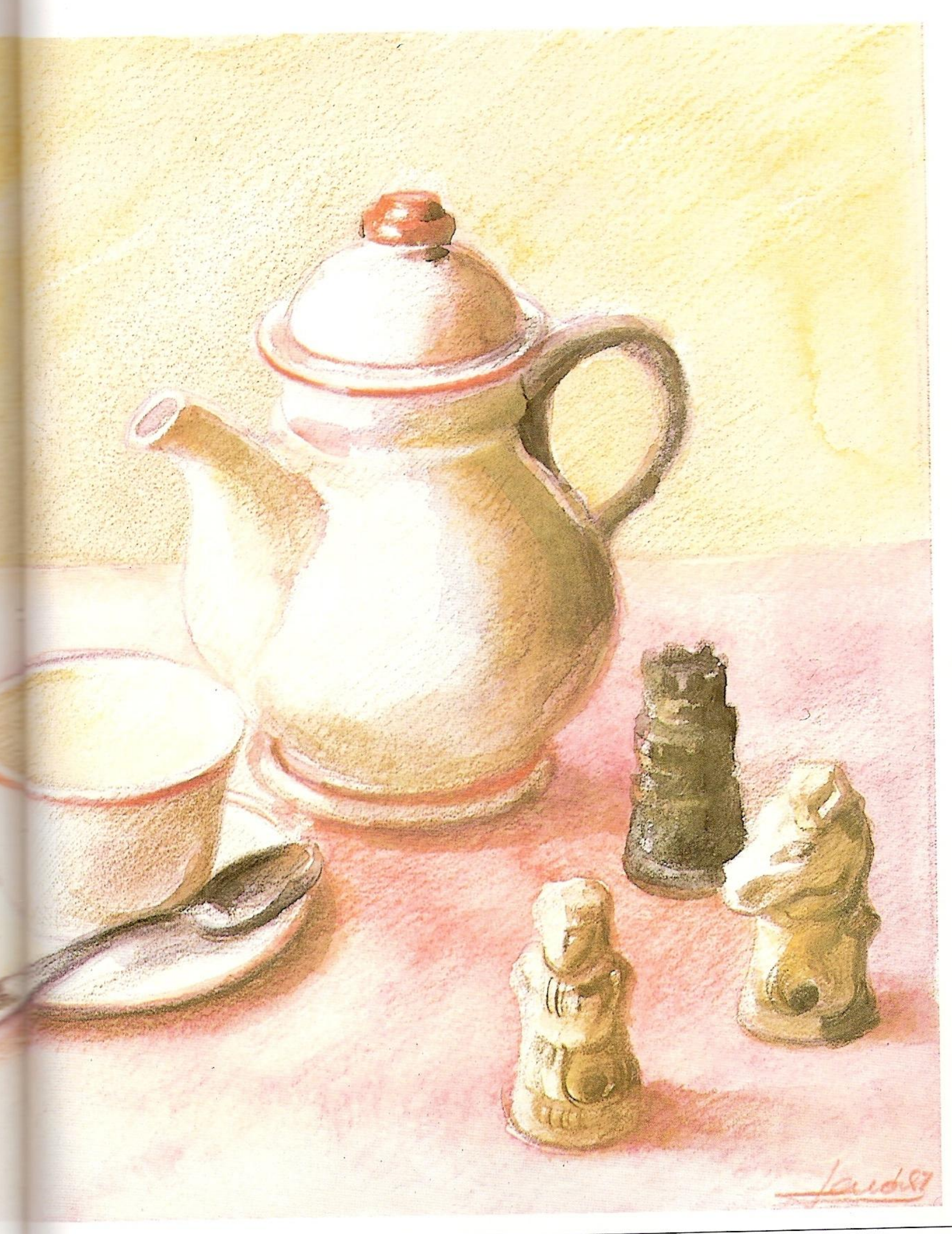
El trabajo está acabado. Aquí lo tiene. Es como es y no caben arrepentimientos. El acuarelado se hace a la primera y cualquier rectificación —aunque son posibles— no viene sino a ensuciar y a empeorar la obra. Si algo no se ha resuelto del todo bien, es mejor dejarlo. Por ejemplo, a mí me ha quedado demasiado brusco el corte de la sombra en la panza de la tetera. Pero así se queda. Tampoco el efecto es tan desastroso como para repetir el trabajo. Tiene cierta gracia impresionista. Lo único que podemos hacer, al final, es retocar alguna zona oscura o algún perfil, *otra vez con lápiz*, pero poca cosa.

Y una advertencia necesaria: durante la descripción de las fases de este ejercicio, he estado hablando por boca del autor del cuadro; él ha ido comentando su trabajo mientras yo tomaba notas.

Se trata de Miquel Ferrón, profesor de la Escuela Massana de Barcelona y magnífico acuarelista. Me dice finalmente:

—No hay dificultad en el acuarelado en cuanto se aprende a «correr» el agua. Es lo fundamental en esta técnica. Además del orden. Desde lo más oscuro a lo más claro y, en los fondos, de izquierda a derecha. Y la dosificación del agua. Pero esto..., esto sólo se aprende con la práctica.

—Gracias, Miquel.



Holbein, Velázquez, Ingres son famosos por sus cuadros, pero también por haber realizado asombrosos retratos. Porque el retrato es, sin duda, uno de los temas más atractivos y también más difíciles.
Usted va a pintar uno. Un trabajo que conjuga dibujo, color, parecido, modelado, valoraciones, matices... Lo va a hacer de quien usted quiera: un familiar, un amigo, su novia, su hijo. A partir de una fotografía. No es un método de segunda categoría. Lo practican los mejores artistas sin que se les caigan los anillos.
Mire, yo empecé haciendo retratos así de amigos o familiares hasta que, un día, alguien me encargó uno. «Me cobras lo que sea...», dijo mientras me mostraba la fotografía de un ser querido. Luego vinieron muchos más... ¿Se anima?



151

Sexto ejercicio práctico: Pintando un retrato familiar

La fotografía y la cuadrícula

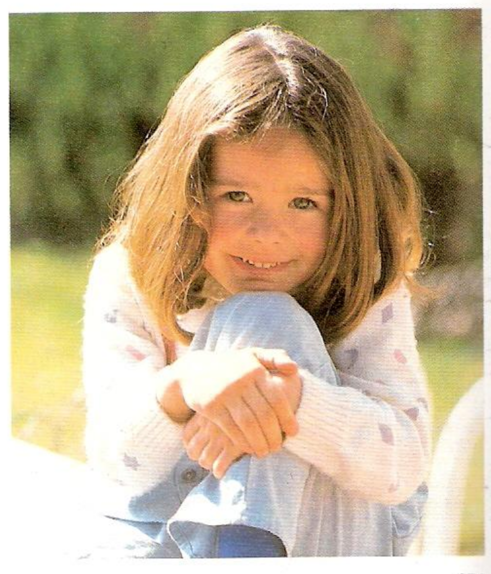
Va usted a pintar el retrato de un familiar o amigo suyo —el retrato de su padre, por ejemplo; el de su madre, o su esposa, o su hijo, o su novia, el de un amigo o un familiar querido, etc.— y va a hacerlo partiendo de una fotografía en color, pintando con lápices de colores.

El ejercicio nos dará ocasión para estudiar a fondo y de una vez por todas la técnica y el oficio a seguir para obtener una de estas reproducciones mediante el sistema de cuadricular la foto original, sistema éste que es de uso corriente, según veremos seguidamente, y que quizás usted no conoce en todos sus detalles.

Todos hemos hecho este trabajo alguna vez: dibujar o pintar un retrato a partir de una fotografía, utilizando el sistema de la cuadrícula. Recuerdo yo mismo una serie de diez retratos de músicos célebres que pinté para decorar la sala de juntas de una entidad musical; recuerdo también el retrato de un personaje fallecido, director de una importante empresa, que pinté al óleo hace algún tiempo...

Y si del campo artístico pasamos al de la ilustración o al comercial... Bueno, hay que pensar tan sólo en la infinidad de retratos de políticos, hombres de ciencia, literatos, etc., realizados a mano o a pluma, publicados en periódicos y revistas; efectuados a partir de fotografías, trabajando y simplificando el «copiado» con el sistema de la cuadrícula, para comprender la importancia de este sistema, que consiste básicamente en dibujar en la fotografía modelo, con la ayuda de regla y escuadra, una serie de cuadros que luego se repiten y amplían en el papel de dibujo definitivo (figuras 153 y siguientes).

El procedimiento de la cuadrícula, visto así, de buenas a primeras, parece reñido con el noble oficio de las Bellas Artes. Pues no. El sistema de cuadricular una imagen ampliándola, reduciéndola o simplemente copiándola, ha sido empleado desde siempre, en todo el mundo, por todos los artistas, sin complejos y sin escrúpulos, incluso divulgando el sistema para que el que venga detrás sepa cuándo y cómo hacerlo. Leonardo da Vinci, por ejemplo, en su obra *Tratado de la Pintura* lo explica con todo detalle: «Cuadricula ligeramente el papel donde hayas de dibujar. Ten presentes los puntos de encuentro de los miembros de tu modelo con arreglo a los que te hayan enseñado las líneas de la retícula...». Del sistema de la cuadrícula nos habla e ilustra también Alberto Durero. El procedimiento aparece en infinidad de esbozos y estudios de grandes maestros como Rubens, Degas, etc., que aplicaban la cuadrícula a sus proyectos para luego convertirlos en cuadros definitivos (figura 154).



152

153

Fig. 152 — Vamos a pintar con lápices de colores a la vista de la fotografía. Pero no de cualquier manera. La pintura se tiene que parecer al modelo. Es del todo necesario que se parezca, porque nos disponemos a hacer un retrato.

Fig. 153 — Esto es una cuadrícula, o sea, un reticulado hecho con regla y escuadra, formado por cuadritos (tienen que ser cuadritos y no otra cosa parecida). Arriba y a la izquierda se le ponen números, o letras y números.

Por otra parte, el uso de la fotografía como medio auxiliar en la labor del artista es cosa corriente y aceptada por el profesional de nuestro tiempo. Se supone, claro está, que este artista es capaz de encajar y construir a ojo, sin cuadrícula; pero se comprende también que nadie está dispuesto a esforzarse y a trabajar, desperdiciando la experiencia y los conocimientos adquiridos a través del oficio.

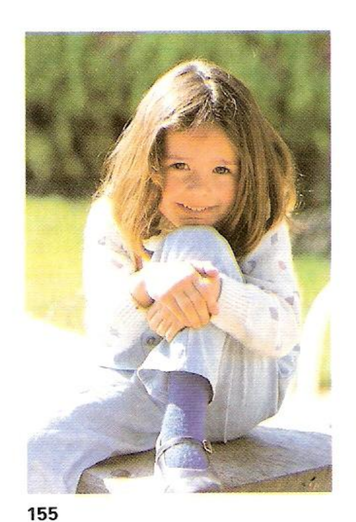
Vamos, pues, a estudiar el sistema sin ningún prejuicio, empezando por la elección de una fotografía apropiada para traducirla en un buen retrato pintado con lápices de colores.

154



Fig. 154 — Los más grandes artistas de todas las épocas han usado la cuadrícula para encajar sus obras. Aquí tiene un ejemplo del maestro Degas.

Seleccionar una fotografía



155



156



157

Figs. 158 y 159 — Para dibujar la cuadrícula sobre la foto, primero hacemos unas señales arriba, abajo y a los lados, marcando el encuadre elegido. Después cuadriculamos. Si el espacio marcado no da justo para que salga un número exacto de cuadritos, tome el que necesite. Será cosa de muy poco.

Fig. 160 — A la derecha, tiene el encaje realizado sobre papel vegetal. Para calcar, le damos la vuelta y manchamos con lápiz blando, tal como puede ver aquí.

Figs. 155 a 157 — Hay que elegir la fotografía modelo. La que muestre mejor pose y expresión, mejor luz y mejor definición. Es la primera, no cabe duda.

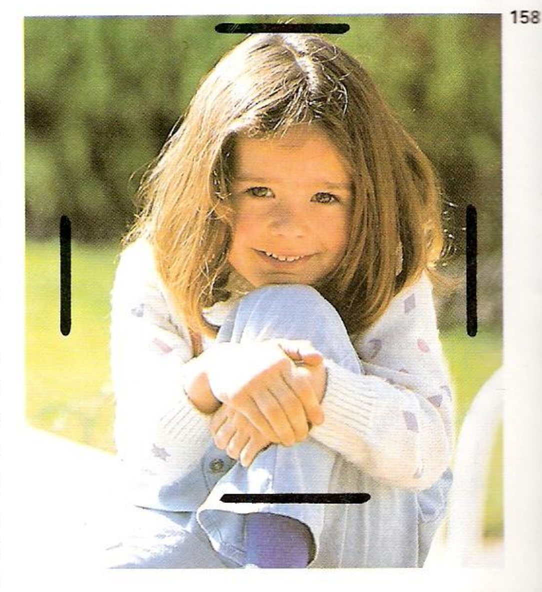
De un buen retrato fotográfico se puede lograr un buen cuadro pintado con lápices de colores. Pero ¿qué debemos entender por «un buen retrato»? Buena pregunta. Primero: que el tamaño de la foto no sea inferior al de una foto-carnet; segundo: que la foto no sea borrosa y ofrezca un máximo detalle en las facciones; tercero: que la iluminación sea equilibrada, sin contrastes excesivos.

En resumen, una fotografía que ofrezca el máximo de calidades artísticas, desde nuestro punto de vista de pintores, a saber: que su tamaño sea suficiente, para no perderse en el cálculo de dimensiones y proporciones, y que esté bien de foco, con calidades lumínicas normales, sin esas sombras duras, negras, que hacen que se pierda el detalle de las facciones (figuras 155, 156, 157).

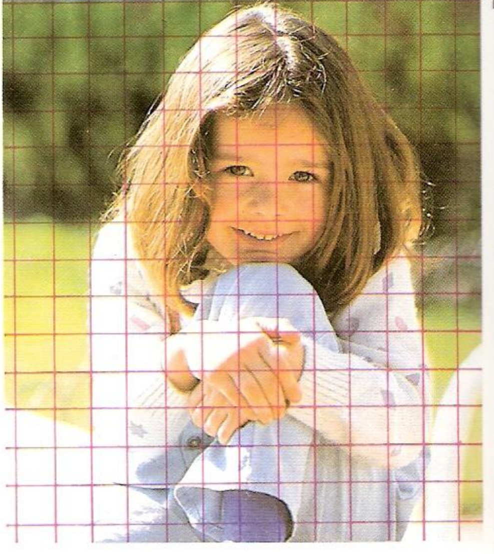
Teniendo en cuenta estos factores yo he elegido ya la foto modelo. En las figuras adjuntas 155, 156 y 157, puede ver una buena imagen y dos fotografías que no son adecuadas, una por la pose poco corriente de la modelo (fig. 156) y otra por defectos evidentes de enfoque e iluminación (fig. 157).

Vamos ahora a cuadricular la foto elegida: señale con cuatro marcas el encuadre o parte de la foto que va a dibujar (fig. 158). Calcule la medida de este encuadre de manera que cada cuadro mida como máximo un centímetro.

Dibuje la cuadrícula sobre la foto utilizando un bolígrafo negro, trabajando con



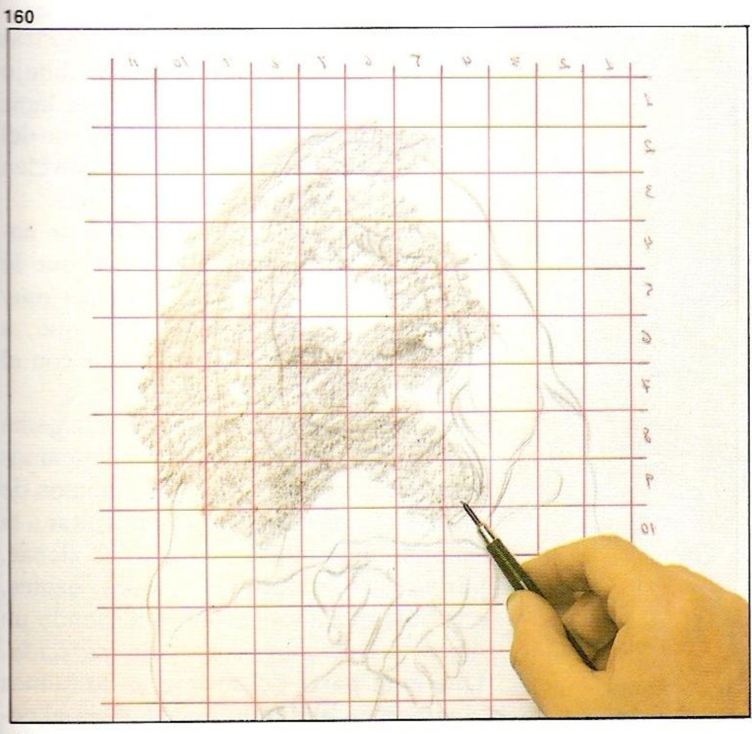
158



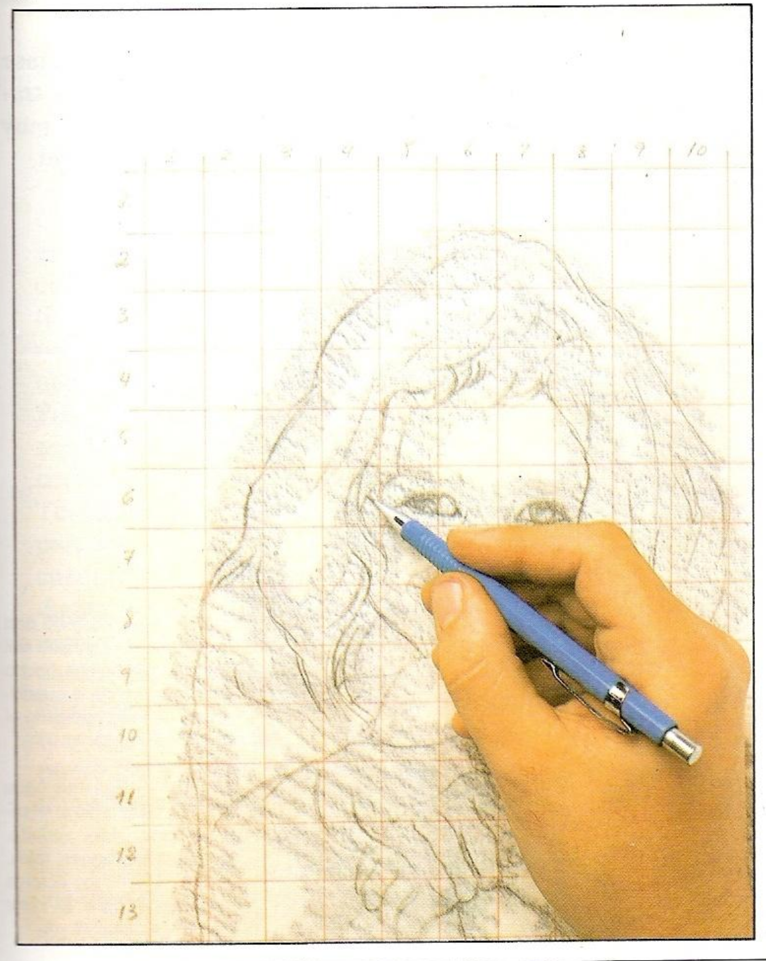
159

Cuadricular y calcar

160



161



regla y escuadra. Es importante dibujar la cuadrícula perfectamente ajustada de medidas y perfectamente encuadrada (fig. 159).

Y bien; llegados a este punto, podríamos ya reproducir, ampliándola, la cuadrícula anterior, en el papel de dibujo definitivo. Pero no, vamos a poner en práctica un sistema algo más laborioso pero notablemente más efectivo, limpio y seguro; a saber:

1.º Dibujará la imagen con la cuadrícula ampliada en papel transparente del tipo llamado vegetal.

2.º «Pasará», mediante calcado, la imagen del papel vegetal al papel de dibujo definitivo.

Para hacer este calcado deberá manchar el dorso del papel vegetal, ennegreciéndolo con un lápiz blando como el 2 o el 3B. Se trata en realidad de «pintar» de negro y por el dorso las partes correspondientes a la imagen dibujada, logrando así una especie de «papel carbón» que le servirá ahora para pasar la imagen al papel de dibujo definitivo.

Y ya está: ya puede «pasar» la imagen. Utilice un lápiz de gradación normal como el HB y dibuje (calcando) suavemente, normalmente, sin «clavar» el lápiz, evitando la formación de hendidos o surcos producidos por la mina del lápiz en el papel de dibujo, cosa que podría llevarnos a la técnica del esgrafiado de la que hemos hablado en la página 37.

Fig. 161 — Volvemos a darle la vuelta al papel y lo colocamos sobre el papel definitivo, fijándolo con «celo». Y ahora repasamos el dibujo con todo cuidado, mediante un lápiz duro muy afilado. Ya está. Al retirar el vegetal, tendremos un encaje limpísimo sobre el papel de verdad, sin cuadrícula.

Del calco al papel



162

Éste es el dibujo que yo he obtenido tras el calco. Como puede ver, es un dibujo en negro, en grafito negro —el del lápiz con el que hemos ennegrecido el dorso del papel vegetal—. Lo que contradice la idea expuesta en los ejercicios anteriores.
Pero, bueno, en este caso no puede hacerse de otra manera y lo único que le recomiendo es que el calcado sea muy suave, apenas perceptible, para que, a renglón seguido, pueda redibujar con el lápiz de color siena claro.
Bien, empezamos a colorear con la gama que ve usted aquí abajo. Nos planteamos otra vez el color carne y disponemos de los colores que ya usamos para pintar a la señorita del sombrero de paja: sienas, púrpura, rojo, amarillo, verdes, azules, etc. Sólo que ahora estamos haciendo un *retrato*. Debemos conseguir *parecido*. Una gran parte del mismo ya lo hemos obtenido en el dibujo inicial, pero el color también va a ser definitivo en este aspecto.
En la figura 164 puede ver la primera fase del entonado general. Esta vez va a trabajar casi por su cuenta. Ya sabe: muy suave, con respeto al grano del papel.

163

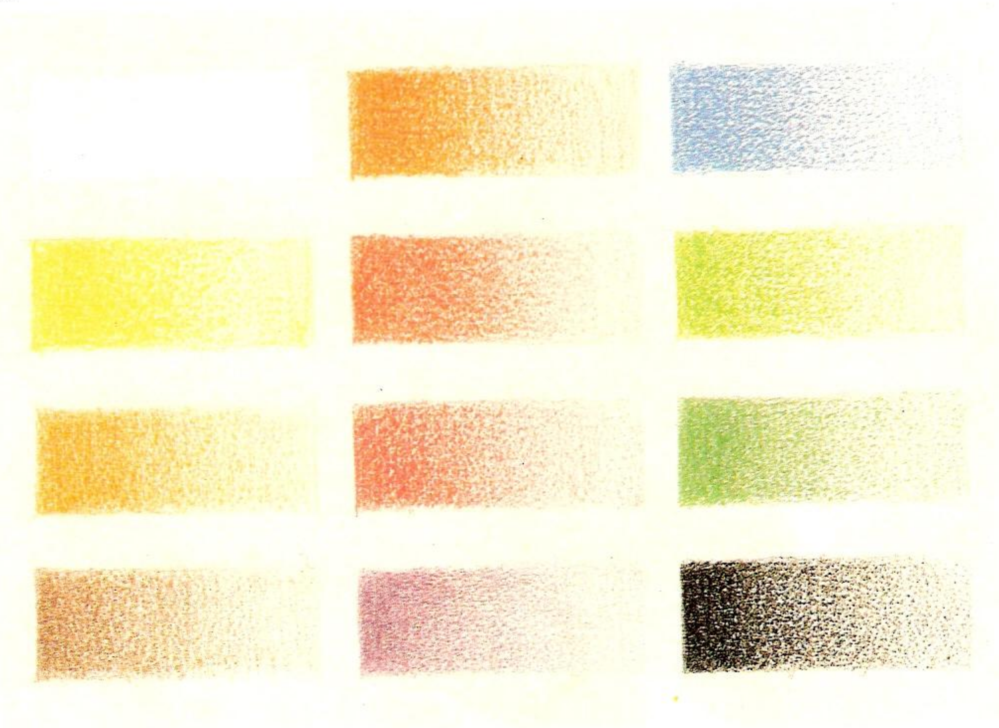


Fig. 162 — Encajado con lápiz grafito, resultado del trabajo que hemos hecho con el apoyo de la cuadrícula y una vez realizado el calco.

Fig. 163 — Nuestros once colores para realizar el retrato. Una gama variada, con amarillo, sienas, rojos, verdes y azul; los colores necesarios para el color carne, ¿recuerda?

"Sacar" el parecido mediante el color

164



Fig. 164 — Entonación general suave; primera valoración de nuestro retrato. En el cabello, luz intensa por la izquierda y sombra en la derecha. Fíjese en el rostro: queda en una especie de penumbra iluminada. Mucho cuidado ahí. ¡Y no se olvide nunca de que estamos pintando un retrato! Cualquier desliz con el lápiz estropeará el parecido.

Fig. 165 — Fase intermedia. Valoramos e intensificamos tonos. Dejamos zonas completamente blancas, aquellas en las que hay plena luz. Fíjese en los carmines de la cara; observe atentamente la resolución de las pupilas.

165



Capas de amarillo, púrpura, rojo; otra vez púrpura en las mejillas, algo de verde en la sombra de la frente... El cabello tiene plena luz por la izquierda y sombra por la derecha. La cara queda sumida en una especie de penumbra iluminada.

Pero ahora quiero centrarme en varios aspectos relacionados específicamente con el retrato.

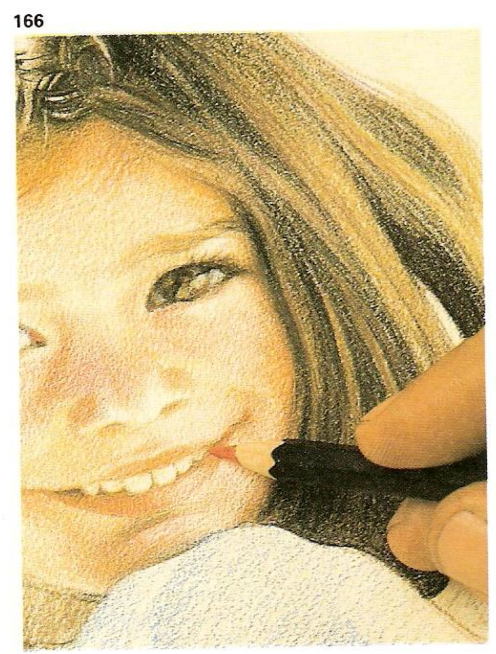
Teníamos ya un cincuenta por ciento de parecido en el encaje. Pero hay otro cincuenta por ciento que se consigue mediante el color. El parecido completo se logra concretando pequeños detalles que pasan desapercibidos para el profano: una leve comisura en los labios, la acentuación de la línea de un párpado, un punto de brillo en la mirada, una determinada sombra en la barbilla; un diente (sí, un diente) que es más pequeño que los demás... Esto es básico y se resuelve mediante valoraciones y toques certeros de color.

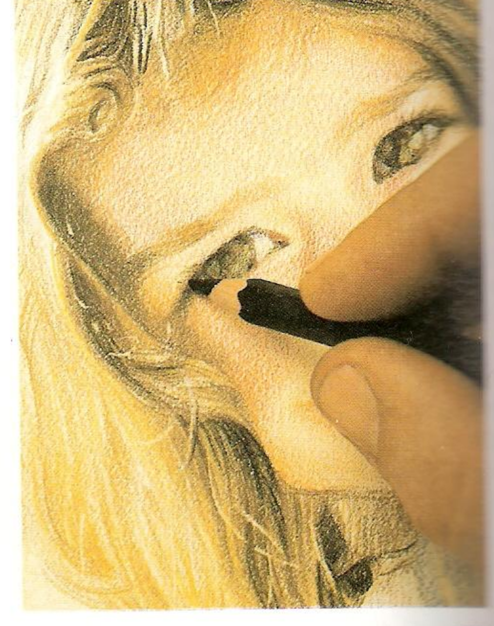
El cuadro terminado

Figs. 166 a 169 — El acabado de nuestro retrato. Es un momento decisivo para lograr el parecido deseado y, también... para estropearlo. Los toques y los perfilados lineales que le damos ahora resultan importantísimos. La acentuación de un color en la comisura de los labios, el perfilado de un párpado o el refuerzo con rojo en la aleta de la nariz... Buena definición de cabello mediante un lápiz muy afilado. Es la etapa en que se mira a la foto y al dibujo continuamente, buscando esos detalles pequeños, pero decisivos, que nos definirán un buen retrato.

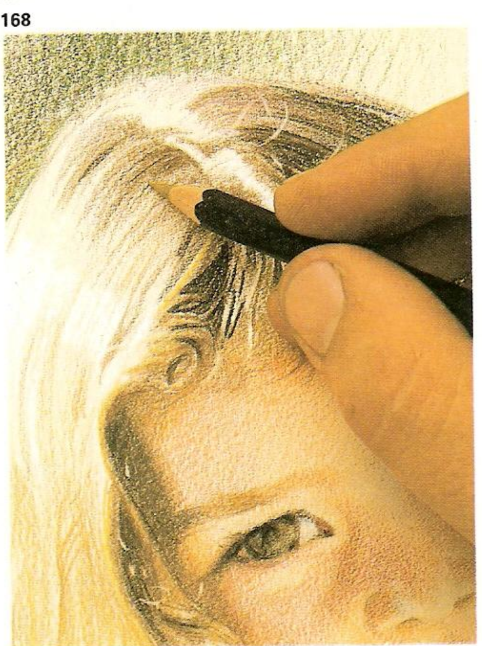
Fig. 170 — Trabajo terminado. Magnífico, ¿verdad? (sí, no lo digo yo; lo dicen los demás). Merecedor de un marco y un hueco en el lugar más querido de nuestra casa. El grado de acabado es el justo, no necesita ni más, ni menos... El parecido, exacto.

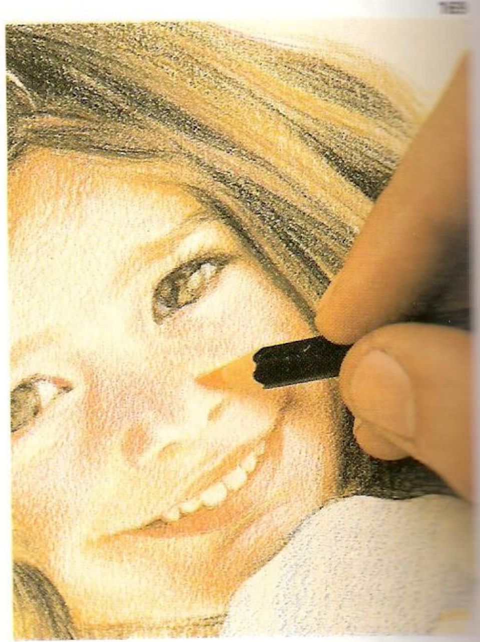
166





168





Cuatro detalles del acabado. Hemos completado la entonación media final y rematamos el trabajo. Estamos metidos, precisamente, en la tarea que comentaba en la página anterior: concreción de esa comisura de la boca (fig. 166), o de la línea del párpado (fig. 167); un poco más de sombra en la aleta de la nariz, añadiendo rojo (fig. 169)... Son toques que, aparte de completar los detalles tonales de la obra, añaden parecido y expresión.

Vea, a la derecha, el trabajo ya terminado. Como pintura en sí misma, creo que es buena.

En cuanto al parecido... Exacto. ¿Y el suyo? Estoy casi seguro de que también lo ha logrado.

Ahora coja la foto de alguien a quien tenga ganas de pintar (o la suya propia —hará un autorretrato—) y dispóngase a hacer su primer retrato con lápices de colores, sin ayuda de nadie.



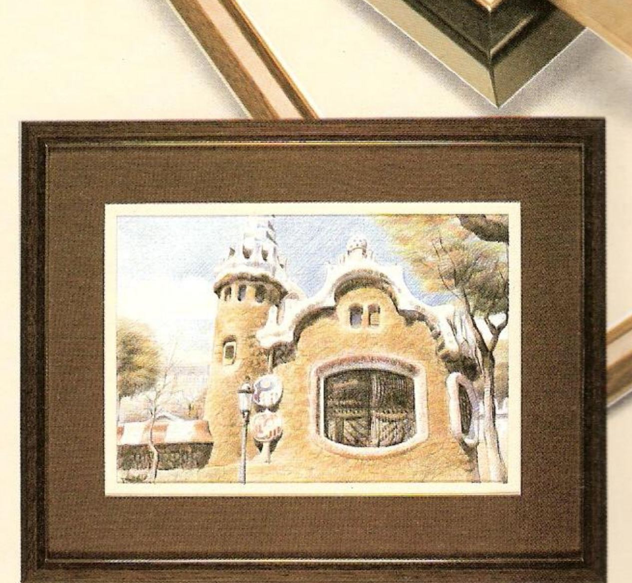
170



Elegir el marco más adecuado

¿Todo bien? ¿Su trabajo le satisface? Proceda a enmarcarlo, por favor. Será un bonito recuerdo, siempre presente, del primer retrato que hizo en su vida.
Pero no pase por alto el marco. No debe darle igual cualquier cosa. Cada obra necesita un contorno determinado, el que mejor resalte sus cualidades tonales. Aquí tiene, enmarcados, todos los trabajos que hemos hecho, con su marco más adecuado. ¿Verdad que viendo esta galería de pinturas con los lápices de colores nuestros ejercicios parecen más importantes? Bueno, tal vez sean *más* que ejercicios...

171



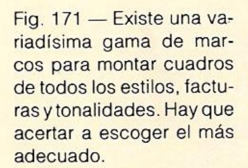
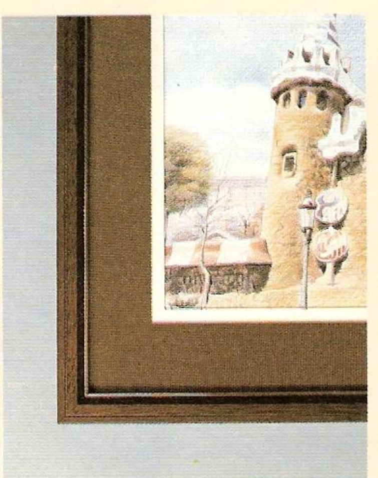


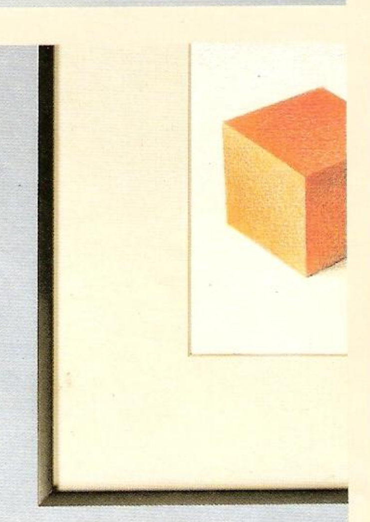
Fig. 171 — Existe una variadísima gama de marcos para montar cuadros de todos los estilos, facturas y tonalidades. Hay que acertar a escoger el más adecuado.

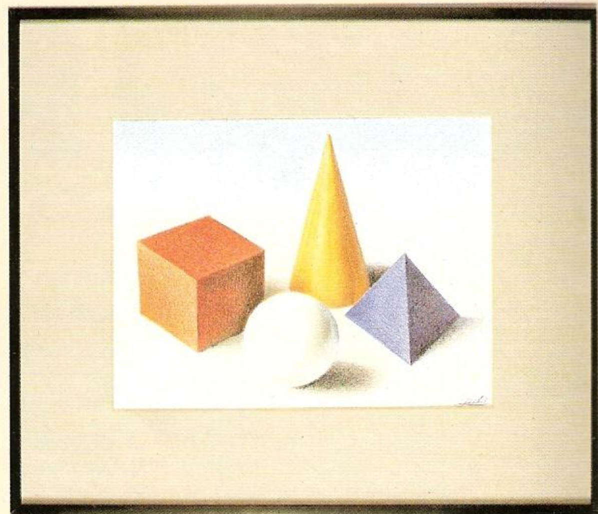




172

Fig. 172 — Un marco de madera, siena intenso, con filete dorado y *passe-partout* pardo oscuro para nuestro paisaje del parque Güell. Entona perfectamente con el motivo, destacándolo.





173

Fig. 173 — El bodegón de las figuras geométricas es un trabajo elegante y frío. Un simple listón negro como marco y un *passe-partout* gris claro proporcionan un entorno perfectamente adecuado para esta pintura.



Fig. 174 — Tonalidades doradas para el retrato que acabamos de terminar. Concuerda con la calidad luminosa general de este cuadro, apoyando con elegancia el ambiente que comunica la pintura.

174

Fig. 175 — Un marco plateado con molduraciones rectas y un *passe-partout* blanco. Combinan perfectamente con la calidad más bien fría del bodegón acuarelado. Amarillo y gris es la tonalidad general, más la nota roja de la base. El plateado blanco del enmarcado le va de perlas.

175

Fig. 176 — Un elegante marco negro con delicada molduración y un filete dorado. Sepia claro para el *passe-partout*. ¿No es lo más adecuado para la distinción del perfil femenino y su tonalidad general?

176

Glosario

A

Aerógrafo. Instrumento de dibujo y pintura utilizado especialmente en la ilustración y el diseño gráfico. Consiste, esencialmente, en una pistola que se carga con color líquido y, conectada a un compresor de aire, «dispara» sobre el soporte el color pulverizado. Permite realizar manchas planas perfectas y degradados de una gran regularidad. Con la ayuda de plantillas, es posible pintar formas de límites precisos.

Aguada. Se denomina así a un dibujo realizado al pincel con tinta china aclarada, en mayor o menor grado, mediante agua. También se llama aguada a un dibujo hecho con uno o dos colores de acuarela, generalmente el negro o el sepia.

Aglutinante. Materias que se utilizan para fusionar y dar cohesión a los pigmentos colorantes que intervienen en los distintos medios de dibujo y pintura. Precisamente estos aglutinantes son los que caracterizan y establecen las diferencias entre las técnicas (óleo, acuarela, lápiz, pasteles, ceras), puesto que los pigmentos siempre son los mismos.

B

Boceto. Se llama así a un dibujo o pintura, realizado con cualquier medio, que sirve de proyecto o ensayo para una obra posterior definitiva. A veces es preciso hacer muchos de estos bocetos hasta que el artista consigue plasmar la idea que persigue.

C

Color reflejado. Es el que los cuerpos reflejan o proyectan sobre otros objetos cercanos, tintándolos con su tonalidad. La captación y plasmación de estos colores reflejados, en cualquier obra pictórica, es de importancia decisiva para conseguir una buena resolución cromática.

Componer, composición. Se trata de colocar o disponer los diversos elementos que intervienen en una pintura (por ejemplo, un bodegón) del modo más equilibrado y armónico posible. O bien, si pintamos un paisaje, de «escoger» el área del mismo que mejores condiciones de armonía y equilibrio presente.

Cromático. Referente al color en general. «Entonación cromática» es equivalente a «entonación de los colores»; «calidad cromática» a «calidad de los colores»; «buen cromatismo» significa «buenos colores» o «buen color».

D

Degradado, degradar. Cuando una mancha de color pasa gradualmente de un tono intenso a uno suave (o a la inversa), insensiblemente, sin cortes bruscos, estamos ante un degradado. Degradar consiste en pintar o dibujar este tipo de manchas.

F

Factura. Se denomina factura en dibujo y pintura a la manera, modo o forma de aplicar sobre el soporte el pincel, lápiz, barras de pastel o cualquier otro instrumento a la hora de realizar la obra. Esta «manera» puede ser delicada, nerviosa, brusca, lenta, rápida... También se refiere al hecho de aplicar mucha o poca pasta de color en técnicas tales como el óleo o la pintura acrílica. Define muy especialmente el estilo de un pintor.

Fauve. Término francés que se traduce por *fiera salvaje.* Se denomina así a la escuela de pintura que, iniciada a principios de siglo, se caracterizó por la aplicación de colores intensos casi puros (rojos, verdes, amarillos) organizados en composiciones de fuerte y chirriante contraste cromático. Vlaminck o Derain son artistas representativos de esta tendencia.

Fijador, líquido. Se utiliza en pintura y dibujo para evitar que el polvo de que están constituidos ciertos medios (lápiz, carbón, sanguina, pastel, etcétera) se desprenda del soporte. Se aplica rociándolo sobre las obras mediante el empleo de pulverizadores tipo spray o aerosol.

G

Gama. Se entiende por gama (vocablo de origen musical) a la sucesión ordenada de distintos tonos de un mismo color. O sea, si tenemos desde un azul suave hasta un azul intenso (o al revés), con varios azules intermedios, decimos que estamos ante una gama de azules. Por extensión, se denomina gama a la cantidad de co-

lores de que disponemos en un momento dado para realizar una obra o al conjunto de colores que ha intervenido en un cuadro o dibujo.

Grafito, lápiz de. El lápiz de grafito —también llamado lápiz plomo— es el lápiz negro corriente de uso común, no sólo para dibujar, sino también para otras actividades. Se denomina así porque en la composición de su mina interviene el grafito en mayor o menor medida (según sea su grado de dureza) como elemento que traza o dibuja.

I

Impresionista, escuela. Tendencia aparecida a finales del siglo XIX en Francia y caracterizada por un concepto pictórico basado en las teorías científicas del color, la captación del instante luminoso y una factura menos «acabada» que en las escuelas precedentes, ante las que el impresionismo defendía una nueva concepción del arte. Monet, Manet, Renoir, Pissarro o Degas son algunos de sus más notables representantes.

L

Lineal, dibujo. Se llama dibujo lineal al que está realizado sólo mediante líneas, sin manchas o sombras. Tan sólo se marcan los perfiles o contornos que dibujan las formas esenciales de los modelos. No hay que confundirlo con el dibujo *geométrico* o dibujo técnico, realizado con regla, escuadras y compases.

M

Marta, pincel de pelo de. Se trata del pincel de mayor calidad para pintar y dibujar con técnicas al agua. Mantiene perfectamente la carga de agua, es de pelo tenso, pero flexible, y conserva siempre una excelente punta. Se fabrica con los pelos de la cola del kolinski, pequeño roedor que habita en la Unión Soviética y China.

Modelar. Término que proviene de la escultura. En dibujo y pintura se aplica al hecho de *sombrear* (mediante la aplicación de distintos tonos) las diferentes partes de los motivos a fin de crear la ilusión de tres dimensiones en un soporte que sólo tiene dos.

P

Passe-partout. Término francés que define la banda de papel, cartulina, tela, etcétera, que puede rodear a una obra pictórica de pequeño formato, o a un dibujo, una vez enmarcados. El *passe-partout* se sitúa entre el marco y la obra, y la correcta elección de su color y anchura colabora a proporcionar un énfasis mayor al trabajo enmarcado.

Pigmento. Es la materia colorante de procedencia animal, vegetal, mineral o química de que están formados los colores de todos los medios o técnicas. Se presentan mezclados a distintos aglutinantes (ceras, aceites, gomas, miel, arcilla, etcétera), siendo éstos los que determinan las diferencias entre unos medios y otros, pues los pigmentos siempre son los mismos.

S

Soporte. Se llama soporte a la superficie sobre la que se dibuja o se pinta, desde una cartulina o una tabla, hasta un lienzo o una pared, en el caso de los murales.

T

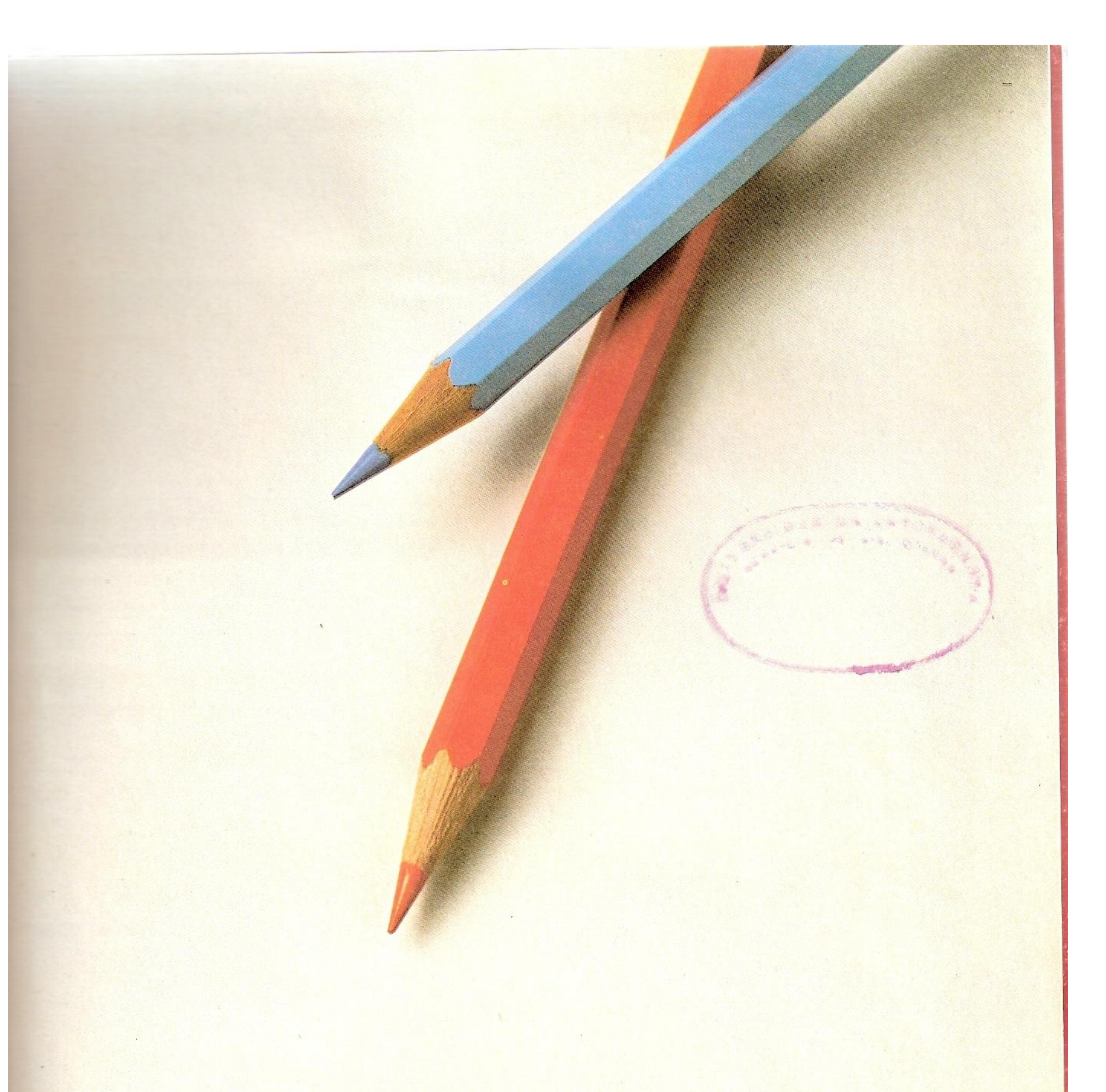
Textura. Calidad especial, táctil y visual, que presenta una superficie. Se refiere el término a la particular rugosidad, granulado, aspereza, suavidad, etcétera, que tienen los diversos materiales de que están hechas las cosas. En pintura se emplea para aludir a las características apuntadas que muestra la superficie de una obra pictórica.

Tono. Término de procedencia musical que, aplicado al color, se refiere a la mayor o menor luminosidad que presenta un color con respecto al blanco y al negro. Un rosa pálido tiene un tono menor o más bajo que un rosa intenso, por ejemplo.

V

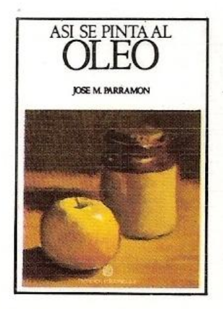
Valor, valoración. Se llama valor a la relación que existe entre dos o más tonos en un mismo cuadro desde el punto de vista de su luminosidad. Cuando comparamos entre sí los distintos tonos de una obra, intentando conseguir un buen equilibrio entre todos ellos, estamos valorando. El juego de los valores fue descubierto y espléndidamente utilizado por pintores del Barroco como Vermeer o Velázquez.

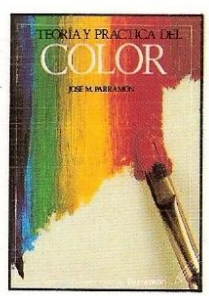
Bien, amigo lector, es el momento de despedirnos. Yo sé que no del todo, puesto que usted, de vez en cuando, volverá a releer algunas páginas de este libro y volveremos a estar juntos.
De momento, hemos caminado al unísono durante cien páginas, que es mucho si lo contamos en tiempo. Sobre todo, se ha trabajado. Y hemos conectado, nos hemos hecho amigos y hemos llegado a intimar con esos tipos espigados de madera de cedro que son los lápices de colores. Y pasa lo mismo que con un hombre y una mujer o con dos buenos amigos: no se llega a intimar del todo nunca. Siempre hay algo por descubrir. Y se descubre con el trato.
En este caso, yo le diría... Bueno, le digo y le aseguro que se descubre con la *práctica*. No hay más vuelta de hoja en el camino del arte que la práctica. *Se aprende a hacer haciendo*. Es el único camino. Muchos escritores y artistas lo han dicho con palabras parecidas: el arte es un pequeño tanto por ciento de inspiración y un gran tanto por ciento de transpiración; o sea, de sudor, de trabajo.
Sólo que nosotros, los que nos dedicamos a tareas artísticas, somos unos privilegiados: nuestro trabajo nos satisface, es una enorme fuente de placer, casi inigualable, cuando las cosas marchan bien y lo que hacemos nos apasiona y nos gusta. ¿Se imagina qué suerte?
En fin, le dejo con sus compañeros, los lápices de colores. No los abandone. Dedíqueles todos los días un rato; eso será suficiente para que esa amistad fructifique en algo importante.
Adiós y ¡buena suerte!

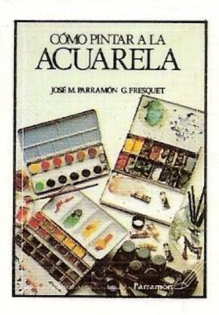


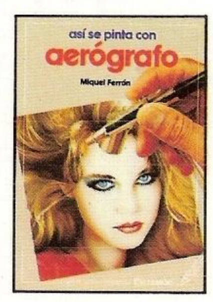
El autor desea agradecer la colaboración de las siguientes personas y empresas: a José Luis Velasco, por su participación en la redacción; a Miquel Ferrón por la realización de los temas publicados en las páginas 63, 73, 95 y 105; a Vicente Piera; a la empresa Prisma y a las marcas Caran d'Ache, Rexel Cumberland y Faber.

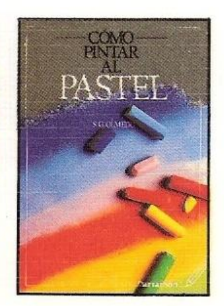
Colección "Aprender Haciendo"

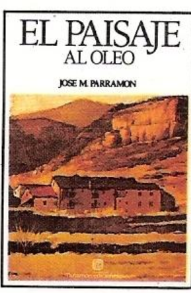


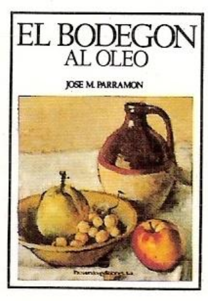


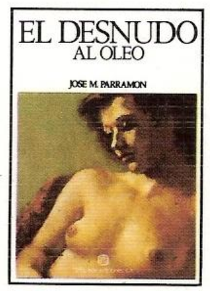


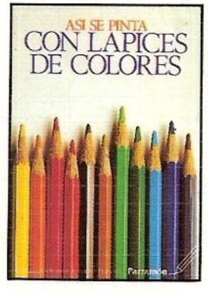


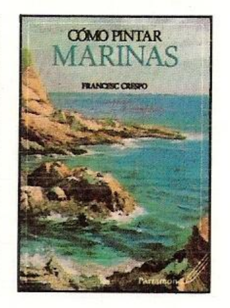


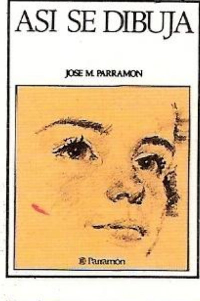


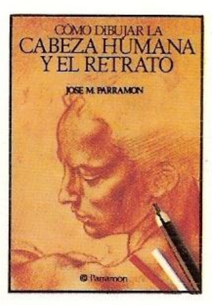


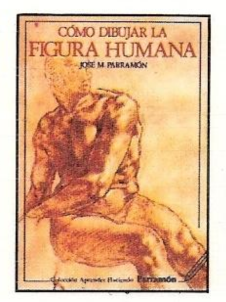


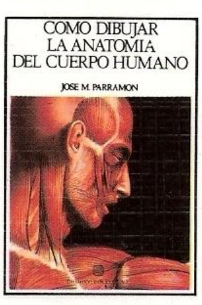


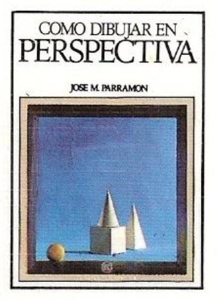


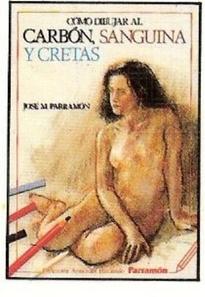


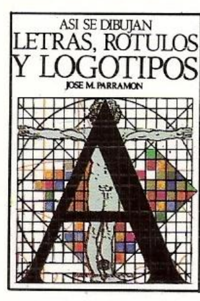


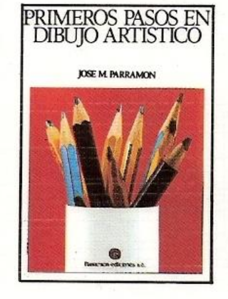


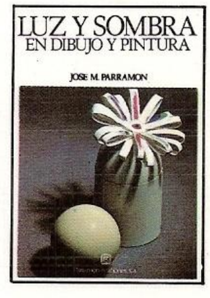


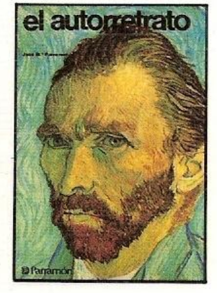


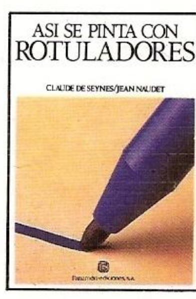


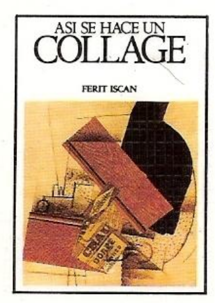






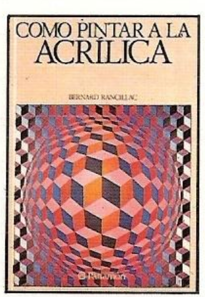




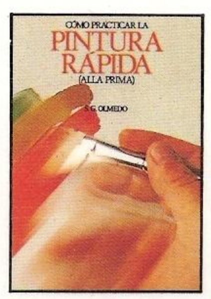


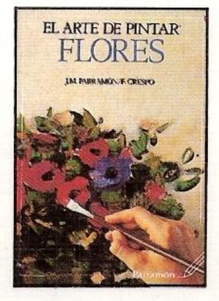


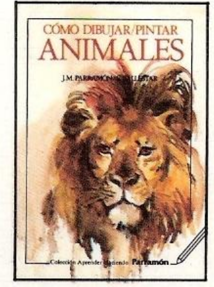


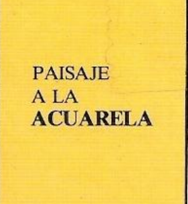












Editado y distribuido por Parramón Ediciones S.A. Lepanto, 264 - 08013 Barcelona

ISBN: 84-342-0980-0